



## Kulturel erindring og konceptuel vidnesbyrdlitteratur

Serup, Martin Glaz

*Publication date:*  
2015

*Document version*  
Tidlig version også kaldet pre-print

*Document license:*  
[CC BY-NC-ND](#)

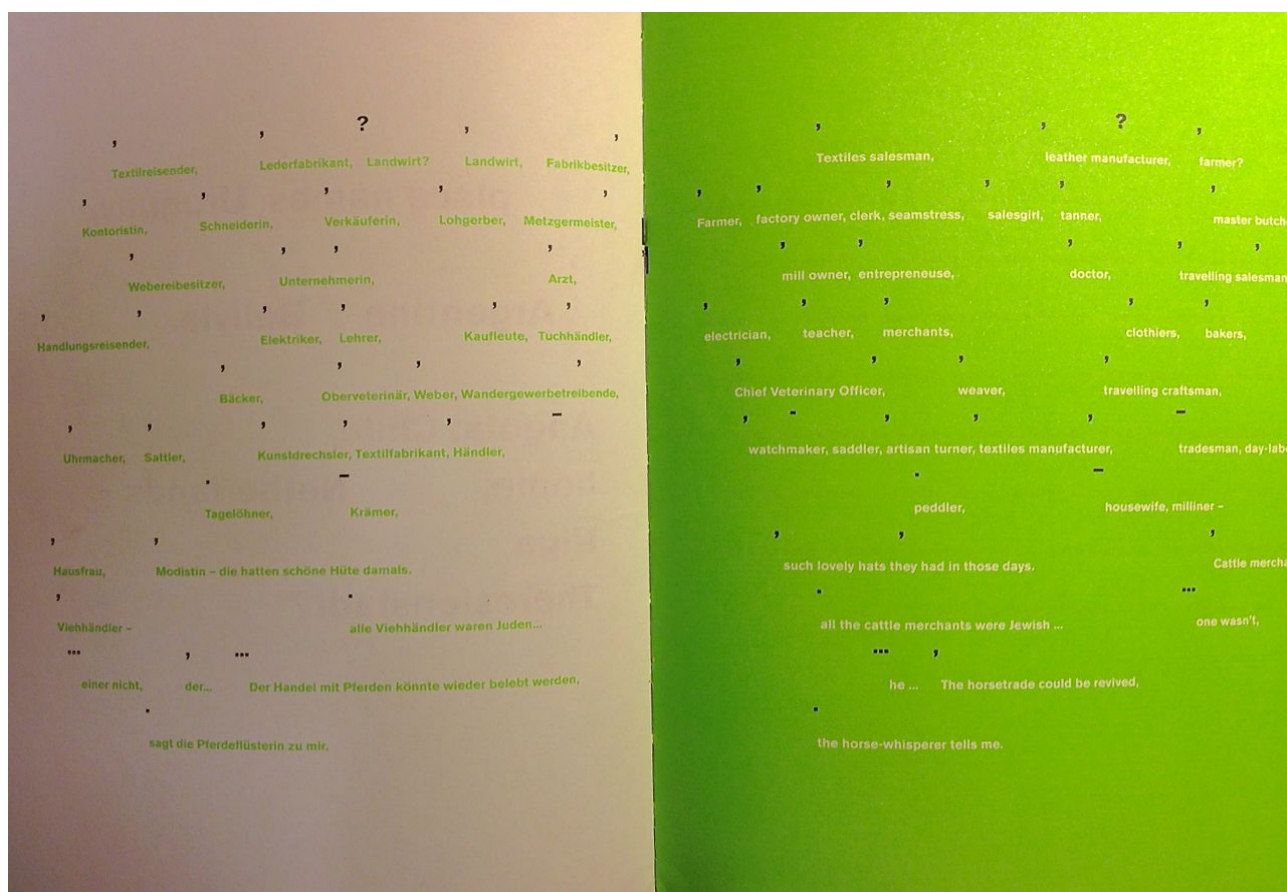
*Citation for published version (APA):*  
Serup, M. G. (2015). *Kulturel erindring og konceptuel vidnesbyrdlitteratur*. Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet.



# Ph.d.-afhandling

Martin Glaz Serup

## Kulturel erindring og konceptuel vidnesbyrdlitteratur



Vejleder: Anne Ring Petersen (Københavns Universitet)

Bi-vejleder: Jesper Olsson (Linköpings Universitet)

Afleveret den: 15/1/2015

Institutnavn: Institut for Kunst- og Kulturvidenskab



Name of department: Department of Arts and Cultural Studies

Forfatter(e): Martin Glaz Serup

Titel og evt. undertitel: Kulturel erindring og konceptuel vidnesbyrdlitteratur

Title / Subtitle: Cultural Memory and Conceptual Witness Literature

Emnebeskrivelse: En interdisciplinær, litteraturvidenskabeligt funderet undersøgelse af kulturel erindring og konceptuel vidnesbyrdlitteratur

Vejleder: Anne Ring Petersen (Københavns Universitet)

Bi-vejleder: Jesper Olsson (Linköpings Universitet)

Afleveret den: 15. januar 2015

Ord ekskl. bibliografi: 96.755

Forsiden er taget fra Ester Dischereits *Vor den Hohen Feiertagen gab es ein Flüstern und Rascheln im Haus / Before the High Holy Days the House Was Full of Whisperings and Rustlings* (AvivA 2009), i Veruschka Götz' design.

<b>I. Introduktion: Kulturel erindring og konceptuel vidnesbyrdlitteratur.....</b>	<b>6</b>
<b>1. INTRO.....</b>	<b>6</b>
Afhandlingens opbygning.....	11
<b>II. Indledning.....</b>	<b>16</b>
<b>2. INDLEDNING: stemmer og steder, erindring og vidnesbyrd.....</b>	<b>16</b>
Kulturel erindring.....	17
Vanessa Place.....	20
Esther Dischereit.....	21
Robert Fitterman.....	22
Relationel poesi og distributionen af det sanselige .....	24
Stemme og sted, stemmer og steder.....	27
Stemmen i litteraturen .....	29
Stedet i litteraturen .....	33
Arkivet: The <i>how</i> of culture, how data lives .....	36
Poetiske dokumenter, uncreative writing og postproduktion.....	38
Konceptuel vidnesbyrdlitteratur: Dokumentarisk og pseudo-dokumentarisk .....	41
<b>III. Artikler .....</b>	<b>49</b>
<b>FORUDSÆTNINGER.....</b>	<b>49</b>
<b>3. PERFORMANCE .....</b>	<b>50</b>
Performance, performativ, performativitet.....	50
Hvordan læse en oplæsning af en skreven tekst.....	54
Maja Lucas: <i>Jeg</i> (2007).....	58
Vanessa Place: <i>On Pussy</i> (2009).....	60
Caroline Bergvall: <i>Ride</i> (2004) .....	63
<b>4. KONCEPTUEL LITTERATUR.....</b>	<b>72</b>
Samlingssteder og distributionskanaler .....	77
You know it's on, when it's declared over.....	80
Konceptkunst: Idéen er en maskine der laver kunst.....	83
Hvad er (ikke) konceptuel litteratur? .....	86
Læsninger i den konceptuelle litteratur: Værket som idé og handling.....	90
Søgemaskinepoesi .....	92
Martin Larsen: <i>Monogrammer</i> (2007) .....	92
Christian Yde Frostholm: <i>Ofte Stillede Spørgsmål</i> (2008) .....	94
Vanessa Place: <i>What does this say about me?</i> (2012) .....	97

Robert Fitterman: No, wait. Yep. Definitely still hate myself (2014) .....	102
<b>5. KULTUREL ERINDRING .....</b>	<b>109</b>
The Memory Boom.....	110
Kulturel glemsel, kanon og arkiv.....	115
Maurice Halbwachs: Kollektiv erindring .....	122
Pierre Nora: Erindringssteder.....	124
<b>6. HOT CONTENTS IN COOL CONTAINERS: .....</b>	<b>131</b>
<b>Cultural Postmemory: Documentary and Pseudo-Documentary Conceptual Witness</b>	
<b>Literature .....</b>	<b>131</b>
Postmemory, Canon and Archive.....	133
Orderbuch, CA 36715 (J), Holocaust, the Shoah .....	139
Levi's paradox.....	143
Testimony, Holocaust.....	145
Before the High Holy Days the House Was Full of Whisperings and Rustlings .....	148
transcript.....	154
Bäcker's method.....	158
SEASCAPE.....	161
Holocaust Museum.....	163
Archive Literature.....	166
Statement of Facts .....	169
Chinese Portraits.....	174
The Remove of Literature.....	180
Place Names in Norwegian and Danish New Year's Speeches 2000-2007 .....	184
Art as Technique.....	186
<b>7. BILLEDTEKST UDEN BILLEDER: Robert Fittermans <i>Holocaust Museum</i> .....</b>	<b>188</b>
Stednavne .....	193
At komplicere billedet.....	196
<b>8. HVISKEN OG RASLEN: <i>Ein unbennanter Platz wird Eichengrün-Platz genannt</i> - en læsning af Esther Dischereit.....</b>	<b>201</b>
Stedsspecifik kunst.....	202
En fornemmelse for stedet: Eichengrün-Platz .....	206
Erindringens æstetik.....	211
<b>9. KONCEPTUELLE VIDNESBYRD: Vanessa Places <i>Statement of Facts</i> .....</b>	<b>217</b>
Vidnesbyrdlitteratur.....	217
Statement of Facts .....	221

How to communicate like a child .....	226
Andre rum .....	229
History and Memory; rædsel og stil.....	232
<b>IV. Afslutning.....</b>	<b>236</b>
<b>10. KONKLUSION: Afsluttende bemærkninger.....</b>	<b>236</b>
<b>Tak.....</b>	<b>239</b>
<b>Resumé af Ph.d-afhandlingen.....</b>	<b>240</b>
<b>Kulturel erindring og konceptuel vidnesbyrdlitteratur.....</b>	<b>240</b>
<b>Summary of PhD Dissertation .....</b>	<b>241</b>
<b>Cultural Memory and Conceptual Witness Literature.....</b>	<b>241</b>
<b>Appendix I: Ekstra litteraturliste .....</b>	<b>242</b>
<b>Appendix II: Billedmateriale .....</b>	<b>247</b>
<b>Litteraturliste .....</b>	<b>297</b>

# I. Introduktion: Kulturel erindring og konceptuel vidnesbyrdlitteratur

## 1. INTRO

Den konceptuelle litteratur i sin nuværende inkarnation har kun for alvor eksisteret de sidste cirka 15 år. Efterhånden burde man være ude over at diskutere om den så virkelig er litteratur, og om sådan en litteratur overhovedet kan læses, for selvfølgelig kan den det. Og den har meget at byde på. Også meget der transcenderer de obligate spørgsmål sådan en litteratur stiller læseren overfor de første gange han eller hun støder ind i den: spørgsmål der har med institutionskritik, signatur, ophavsmand, geni, originalitet og kopi at gøre. Det er spørgsmål der, mere specifikt litteraturvidenskabeligt, har med skismaet mellem centrallyrik og interaktionslyrik at gøre, hvor den konceptuelle litteratur placerer sig i sidstnævnte kategori. Det i sig selv bliver visse steder læst som en form for statement der betyder at man ikke behøver at forholde sig til den litteratur. Det er underligt. I den danske litterat Peter Stein Larsens doktordisputats *Drømme og dialoger* med undertitlen *To poetiske traditioner omkring 2000* redegør han for at der i moderne lyrik grundlæggende findes to samtidige strømninger inden for poesien. To centrale paradigmer hvoropimod ikke kun alle poetiske tekster, men også store dele af den moderne litteraturteori orienterer sig.<sup>1 2</sup> De to paradigmer som Stein Larsen kalder *det monologiske* og *det flerstemmige*, kommer til udtryk i tekster Stein Larsen definerer som henholdsvis *centrallyriske* og *interaktionslyriske* (P. S. Larsen 2009, 9–53):<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Man kan naturligvis hævde at det er en noget grov opdeling Peter Stein Larsen foretager, men heri består, for mig at se, netop dens styrke. Opdelingen er af strukturel art og er ikke absolut. Foruden det teoretiske begrebsbyggeri, der er det der interesserer mig i denne sammenhæng, og som også lader sig udbrede til andre landes litteraturer, er Stein Larsens bog et bidrag til nyere dansk litteraturhistorieskrivning med læsninger af mere end 50 poetiske forfatterskaber. For en mere mangfoldig kartografi over dansk litteratur fra 1970 til 2000, se Mai 2000, 535–596. Og for en anderledes behandling af dansk poesi fra 1990 til 2004, se Bukdahl 2004.

<sup>2</sup> Se også min artikel "Talenthøse statsministre" Statsansatte bøller!" (Serup 2013a), hvor jeg i en undersøgelse af de æstetiske kvalitetskriterier der ligger bag receptionen af henholdsvis Ivan Malinovskis *Romerske bassiner* (1963) og Lars Skinnesbachs *I morgen findes systemerne igen* (2004), påpeger at det tilsyneladende ikke kun er litteraturteorien og poesien selv, der er organiseret inden for disse to paradigmer. Det er litteraturkritikken også, som den i Danmark udfolder sig i primært dagbladene. Her hælder anmelderne til hovedsageligt at læse enten centrallyrisk eller interaktionslyrisk, meget få gør begge dele samtidig.

<sup>3</sup> "Det er vigtigt at slå fast, at der på ingen måde er tale om lukkede, absolutte kategorier, men derimod om poler og modsætninger i et kontinuum. Den overordnede forståelsesramme består i, at alle poetiske tekster relaterer sig til de to poetiske hovedstrømninger, men at der er en mængde variationer med hensyn til, hvorledes dette foregår. Der er tale om et stort og nuanceret felt, og opgaven i denne bog er at anlægge en synkron optik på den danske lyrik omkring år 2000 som helhed." (P. S. Larsen 2009, 11)



Centrallyrik definerer jeg som monologiske tekster, i hvilke et poetisk subjekts stemme forlenes med en høj grad af autoritet og autenticitet, og i hvilke dette digteriske subjekt figurerer som det entydige centrum i et poetisk univers, hvor alle betydningselementer er samstemte. Som værker har centrallyrikkens tekster et karakteristisk helhedspræg og i stilistisk henseende en høj grad af homogenitet. Et nøgleord for den centrallyriske strategi er beherskelse.

(...)

I opposition til centrallyrikken står tekster, hvor det poetiske subjekts autoritet og den monologiske udsigelse er anfægtet. Her er der tale om en stilistisk og genremæssig heterogenitet, der betegner et opgør med den beherskelsesnorm, som vi finder inden for centrallyrikken. Det ofte anarkistiske og kaotiske i kompositionel forstand bevirker desuden, at sådanne tekster sjældent er klart afgrænsede som værker. Jeg vil benævne denne type tekster interaktionslyrik. Når betegnelsen 'interaktion' bruges, skyldes det, at det essentielle ved denne poesi er, at udsigelsesinstansen - i modsætning til, hvad vi ser i centrallyrikken - står i et interaktionsforhold til og er påvirket af andre sociale kontekster og andre udsigelsesinstanser, der hermed sætter deres præg på den poetiske stil. (P. S. Larsen 2009, 10–11)

Disse diskussioner - om institutionskritik, signatur, den ene eller den anden type poesi osv. - hvor interessante og relevante de end måtte være, er at betragte som indledende øvelser afledt af de formelle teknikker den konceptuelle litteratur betjener sig af. At hævde at al konceptuel litteratur altid - implicit eller eksplicit - handler om litteraturens vilkår og mulighedsbetingelser, er blevet en truisme derhen at det er noget man kan hævde, er en præmis eller funktion for al litteratur. Nu er det på tide at læse videre. I nærværende arbejde anlægger jeg flere nye vinkler hvorfra den konceptuelle litteratur sædvanligvis ikke bliver læst. Det gør jeg for at fremhæve hvordan visse dele af den konceptuelle litteratur i sig selv bidrager til vores forståelse af for eksempel vidnesbyrdlitteraturen som genre, og hvordan den i et bredere perspektiv bidrager til produktionen af kulturel erindring.

De aspekter af den konceptuelle litteratur jeg her har valgt at forfølge, handler om kulturel erindring, om arkivet, dokumentet og citatet som matrice, om hvad et sted er, og om hvordan litteraturen - og den verden som den står i forhold til og er en del af - performativt og konstant gør sine betydninger. Den konceptuelle litteratur jeg her beskæftiger mig med, både dokumenterer og producerer vidnesbyrd, og undersøger i samme bevægelse vidnesbyrddet som genre. Den er på samme tid en kunstnerisk undersøgelse af verden og af vores

repræsentationer af den - samt selvfølgelig en tilføjelse til disse. Den konceptuelle litteratur udvikler nye kunstneriske måder at gøre og se og reflektere på. For eksempel i form af konceptuelle Holocaustrepræsentationer som i den dokumentariske vidnesbyrdlitteratur (bl.a. Robert Fitterman, Charles Reznikof og Heimrad Bäcker) og i den pseudo-dokumentariske vidnesbyrdlitteratur (bl.a. Esther Dischereit og Åke Hodell). Men der findes også en konceptuel (pseudo-/dokumentarisk) vidnesbyrdlitteratur der beskæftiger sig med andet end Holocaust, som for eksempel den konceptuelle retssalspoesi der findes i visse arbejder af Vanessa Place og Morten Søndergaard,<sup>4</sup> eller i Franck Leibovicis konceptuelt remedierede nyheder fra verdens brændpunkter eller Paal Bjelke Andersens undersøgelser af samtidshistorie og geopolitik i nordiske statsministers nytårstaler, eller undersøgelser af forskellige modi som de udtrykkes i internettets forskellige sociale rum, og i arbejder af Robert Fitterman, Christian Yde Frostholt og Vanessa Place. Blandt andet. De af eksemplerne ovenfor der arbejder post-produktivt - det vil sige tekster hvor forfatterne har efterbehandlet, manipuleret og omarrangeret allerede eksisterende tekst, i stedet for selv at have skrevet nyt - har alle det til fælles at de tilsyneladende benytter sig af et tonløst, neutralt, tilstræbt objektivt og i effekt vel nærmest kedeligt sprog. Og hver især repræsenterer disse sprog på forskellig vis en form for kulturel institutionel praksis. I alle digtene står den tilsyneladende indifferente form i skærende kontrast til det dramatiske indhold - for nu at betjene mig af en pædagogisk dikotomi. Måske netop den sammensætning - mellem det kolde og det varme, for at sige det sådan - er en slags signaturtilbøjelighed i meget konceptuelt litteratur. En litteratur der langt hen ad vejen er en manglernes litteratur; alt det der ikke er der, det udeladte, som også igennem sin bortnærværelse taler til os. Den konceptuelle litteratur beskæftiger sig ganske ofte med det pronominal; det specifikke, udpegede, navngivne sted. Det være sig konkret geografisk og bredere forstået som særlige diskursive formationer. Som når stedet der undersøges i nogle af Frank Leibovicis arbejder, således er det geografiske Israel og Palæstina, men samtidig stammer materialet fra særlige steder på nettet hvor de palæstinensiske *martyrer* omtales på en særlig heroisk og forstående måde, blandt andet med indforstået henvisning til Islam. Det er noget særligt vi hører, når tale lader sig udskille fra en bagvedliggende støj. I det omtalte eksempel er stemmen den måde hvorigennem vi får adgang til stedet; et særligt temperament, en tone, en synsvinkel hvorfra en særlig del af stedet

---

<sup>4</sup> Se Morten Søndergaards digtsuite "Domhuset" i (J. H. Sørensen 2014, 40-45).

kommer til syne. I praksis vil disse niveauer ofte være noget nær uadskillelige og konstant informerende hinanden - og således også hele vores læsning. Når jeg her skriver om *stemmen*, gør jeg det primært metaforisk. En metafor der på samme tid har noget med nærhed og synlighed og særlighed at gøre - som når nogen får en stemme, når en forfatter finder sin egen stemme, eller når en tekst tilsyneladende taler med en særlig stemme eller taler et særligt sted fra. Men, som jeg også vil vende tilbage til i næste del af afhandlingen, kan stemmen være mange andre ting.

Jeg ønsker at undersøge hvordan visse dele af den konceptuelle litteratur på performativ vis bidrager til produktion af kulturel erindring. Via dokumentariske og pseudo-dokumentariske remedieringsstrategier undersøger den konceptuelle litteratur allerede eksisterende og frit tilgængeligt kulturelt materiale - typisk sproglige medieringer af forskellige halv- eller heloffentlige begivenheder, og, ikke mindst, de artikulationsformer disse bliver fremsat i. Ifølge den franske filosof Jacques Rancières definitioner kan æstetik forstås som det system der a priori bestemmer hvad der præsenterer sig selv eller er tilgængeligt for sanseerfaringen. Æstetik er en afgrænsning af tid og rum, af hvad der er synligt og usynligt, hvad der forstås som tale og støj. Kunst er således som begreb betragtet altid foranderligt da den og det er historisk og kontekstuel forankret. Den konceptuelle litteraturs remedieringer og manipulationer arbejder med forsøgsvis at trække nye grænser igennem vores sanseerfaringer af særligt det offentlige rum som det træder frem igennem det sprog vi bruger i det. Den konceptuelle litteratur arbejder med andre ord med distributionen af det sanselige, for at bruge et Rancièrisk kernebegreb: Hvordan verden opfattes, hvad der tillægges værdi; hvordan og hvor meget; hvad vi husker, og hvad vi glemmer, hvad der kan ses, høres og tænkes; hvordan.<sup>5</sup> Netop det sanselige aspekt af den kulturelle erindring er interessant i forhold til litteraturen. Ifølge den tyske erindringsteoretiker og litterat Astrid Erll er en af litteraturens forcer netop at den for eksempel igennem sin beskrivelse af detaljer gør fortiden observerbar og derigennem mulig at erindre. På den måde kan litteraturen være generativ og performativ og i sig selv spille en aktiv rolle i den fortsatte produktion og fortolkning af

---

<sup>5</sup> For mere om distributionen af det sanselige, se (Rancière 2000; Rancière 2007a). Se også Mikkel Bolts gode introduktion til Rancières politik- og æstetikbegreb (Bolt 2007). Jeg har tidligere læst konceptuel litteratur i lyset af blandt andre Nicolas Bourriaud, Claire Bishop og Jacques Rancières begreb om distributionen af det sanselige, se (Serup 2013b).

kollektiv erindring, som også den irske erindringsteoretiker og litterat Ann Rigney har skrevet om.<sup>6</sup> En del af den konceptuelle litteratur forholder sig også til mere passive og kollektivt forankrede kulturelle erindringer, som for eksempel Holocaust.<sup>7</sup> Kan dele af den konceptuelle litteratur - der af sine kritikere beskyldes for at være kold og fortænkt - sammenlignes med vidnesbyrdlitteraturen - denne varme og sande genre par excellence - anførselstegn tænker jeg man selv kan sætte - kan deres appelformer, ambitioner og virkemidler sammenlignes, og kan man ligefrem tale om en *konceptuel vidnesbyrdlitteratur*. Hvad kommer til syne - eller kan pludselig ses på ny eller på en ny måde - igennem den konceptuelle litteraturs forskellige manøvre og distributioner; hvilke stemmer er ikke længere blot støj, men lader sig høre. Det er nogle af de ting jeg håber mit arbejde vil være med til at klargøre, ligesom jeg håber med min afhandling praktisk at kunne bidrage til at udfylde nogle af de åbenbare lakuner der har eksisteret i forhold til meget af den konceptuelle litteratur - den er ikke blevet læst særlig grundigt eller særlig ofte, ligesom der ikke lokalt i Danmark tidligere har fundet en egentlig kortlægning eller international kontekstualisering sted. Det arbejde håber jeg hermed for alvor at have påbegyndt.

Nærværende afhandling er organiseret som en samling af artikler, med en længere introduktion og et opsamlende efterskrift. Jeg har ønsket at benytte mig af artikelformen frem for monografiens fordi den tilbyder en platform hvorfra forskellige specifikke spørgsmål kan rejses, og vinkler anlægges i form af de enkelte artiklers konkrete nedslag i det store emne- og stofområde jeg har valgt at begive mig ind i. Artikelformen tilbyder en vis fleksibilitet der har passet godt til mit primære emneområde; den samtidige konceptuelle litteratur. Jeg har undervejs haft mulighed for aktivt at bidrage til andres beslægtede videnskabelige og kunstneriske arbejde, som jeg så igen har kunnet inddrage og drage nytte af i mit eget. Jeg tænker konkret på arbejder af Charles Bernstein, Jesper Olsson, Johan Gardfors, Jon Helt Haarder, Esther Dischereit, Vanessa Place, Caroline Bergvall og Robert Fitterman. Artikelaftandlingens fleksibilitet og relative hurtighed - fordi meget bliver publiceret undervejs, og det bliver muligt at prøve sine idéer af, at rette dem til og prøve igen - og

---

<sup>6</sup> Blandt andet i artiklen "All this happened, more or less: what a novelist made of the bombing of Dresden" (Rigney 2009), hvor ovenstående pointer fra Astrid Erll også gengives.

<sup>7</sup> I kapitlet Kulturel erindring, kommer jeg tilbage til distinktionerne mellem aktiv og passiv henholdsvis erindring og glemsel, der stammer fra den tyske litterat og erindringsteoretiker Aleida Assmann.

mulighed for direkte at deltage i en litteratur der foregår lige her og nu, har jeg set som en klar fordel. Og det er spændende at have mulighed for at præge et forskningsfelt samtidig med at man undersøger det. Fordelen ved monografiens mindre agile, langsommere og større samlede krop, kan ligge i at monografien har mulighed for grundigere at nedsænke sig i færre emner, der netop, måske, lader sig udforske med større og strengere stringens. Jeg har i nærværende afhandling valgt at sprede mig i håbet om netop derigennem at vise de mange muligheder og den store rigdom jeg mener der findes mit materiale. En sådan spredning og den deraf følgende risiko for redundans, kan udgøre et andet minus for artikelformen i forhold til monografien. Samtidig *er* denne spredning også noget af det artikelformatet faktisk kan - både emnemæssigt, men ikke mindst, og som anført, publiceringsmæssigt; den har givet mig mulighed for undervejs at publicere i mange forskellige sammenhænge, hvilket jeg mener både jeg selv og mit arbejde har kunnet drage fordel af. Understøttet af og med afsæt i et bagvedliggende fundament der hidrører fra teorier om sted, stemme, performativitet, vidnesbyrdlitteratur, kulturel erindring og konceptuel kunst og -litteratur, giver mine læsninger mig mulighed for at accentuere særlige vinkler i materialet hver for sig. Alle udarbejdet på baggrund af det sæt af spørgsmål der knytter sig til min overordnede undersøgelse af hvad konceptuel litteratur og kulturel erindring har med hinanden at skaffe.

### **Afhandlingens opbygning**

Afhandlingen er inddelt i fire overordnede dele (I-IV) der tilsammen består af i alt 10 kapitler (1-10) inklusive nærværende intro. Herefter følger resumé, appendix og litteraturliste. Først det kontekstualiserende kapitel der indledende rummer en motivation for og gennemgang af afhandlingens opbygning, samt giver en overordnet introduktion til afhandlingens ambitioner, mål, teori, metode, tilvalg og fravalg. Samt i det følgende en kort dokumentation af de forskellige kapitlers genealogi. Afsluttende vil jeg samle op, resumerer og konkludere på resultaterne af den undersøgelse som afhandlingen har udgjort. De kapitler af afhandlingen der tidligere har været offentliggjort fremstår her i bearbejdede udgaver, da jeg har ikke set nogen grund til at afslutte arbejdet med dem før jeg blev nødt til det. Og selvklart fordi det at offentliggøre og få respons nødvendigvis hele tiden må medføre forandringer - der forhåbentligt er forbedringer. På trods af at jeg har bearbejdet de forskellige kapitler med tanke på den kontekst de nu befinder sig i - og med en bevidsthed om hvilke kapitler der følger hvilke, hvilke steder jeg kan henvise til osv. - har jeg alligevel valgt overordnet set at



bibeholde de enkelte artiklers grundlæggende form og struktur. På den ene side giver det netop mulighed for at foretage de førømtalte nedslag eller nålestiksoperationer, der for mig at se er en af artikel-phd'ens klare fordele, ligesom det også i nogen grad tydeliggør og dokumenterer afhandlingens tilbliven. På den anden side kan det sine steder, for at artiklen stadig skal kunne hænge sammen som artikel - og altså her som kapitel - resultere i visse gentagelser. Jeg håber at disse gentagelser i praksis viser sig at fremstå som nyttig repetition, og i mindre grad som redundans. Paradoksalt nok betyder fastholdelsen af artikelformatet også at teoriafsnittene visse steder bliver distribueret anderledes, bredere, end man ser det i den vanlige monografi. For eksempel fremkommer forskellige aspekter af teorier omkring vidnesbyrdlitteratur og kulturel erindring løbende igennem afhandlingens forskellige kapitler. Dette håber jeg virker som det modsatte af redundans, nemlig som en produktiv, gradvis og fortsat åbning af felterne.

Dele af introen (1) og indledningen (2) er blevet udviklet i forbindelse med et foredrag afholdt til seminaret *Rösten som medium och händelse* på Linköping Universitet, februar 2012, et paper givet på Universitetet i Agder til konferencen *Litteraturkritikk som institution*, september 2011 og i artiklen "Talentløse statsministre! Statsansatte bøller" i antologien *Kætttere, kællinger, kontorfolk og andre kunstnere - Forfatterroller i den danske velfærdstat*, redigeret af Anne-Marie Mai og udgivet på Syddansk Universitetsforlag 2013. Et paper baseret på dele af indledningen er blevet accepteret og skal gives på Linnéuniversitetet i Växjö til konferencen *Kreativt Skrivanda, dess villkor och utmaninga*, maj 2015.

Anden del redegør for en del af afhandlingens teoretiske forudsætninger og består af tre kapitler. *Performance* (3) redegør for performativitetsbegrebets udvikling og anvendelighed, ikke mindst i forbindelse med litteratur. Artiklen har været trykt i en tidligere version i antologien *Litteratur - introduktion til teori og analyse*, redigeret af Lasse Horne Kjøeldgaard, Lis Møller, Dan Ringgaard, Lilian Munk Røsing, Peter Simonsen og Mads Rosendahl Thomsen og udgivet på Aarhus Universitetsforlag 2012 og oversat til svensk og udgivet i antologien *Uppmärksamhetens former*, redigeret af Moa Franzén, Hanna Nordqvist, Thomas Olsson og Susanne Skog, udgivet af Stockholms dramatiska högskola 2013. *Konceptuel litteratur* (4) skitserer den konceptuelle litteratur som en bevægelse, eller rettere: som mange, og er samtidig en nogenlunde kartografi over hvad der er udkommet af konceptuel litteratur i

Danmark igennem de sidste 10-15 år, med samt en præsentation af de vigtigste internationale antologier og monografier. Endelig rummer kapitlet en begrebsudredning og skelnen mellem poetiske dokumenter, postproduktiv litteratur, konceptuel litteratur og uncreative writing, og en diskussion af hvad konceptuel litteratur kan siges at være. Kapitlet har været trykt i en tidligere version i *Passage* 69, 2013, og i uddrag i norske *Vagant* 3, 2011 og i amerikanske *Harriet*, 2012. *Kulturel erindring* (5) gennemgår en række bud på årsagerne til den massive interesse der har været og er for forskellige erindringsstudier igennem de sidste cirka 40 år. Kapitlet fremlægger desuden hovedsporet og den historiske og teoretiske udvikling af det brede forskningsfelt der går under betegnelsen kulturel erindring. Desuden præsenterer kapitlet en række teoretikers arbejder med sted, erindring og historie inden for forskellige fagdiscipliner. Kapitlet har ikke tidligere været publiceret.

I tredje del findes længere, flere og grundige læsninger af egentlige værker. Denne del består af fire kapitler. *Hot Contents in Cool Containers - Cultural Postmemory: Documentary and Pseudo-Documentary in Conceptual Witness Literature* (6) er en længere fremstilling af den konceptuelle litteratur i et kulturelt erindringsperspektiv. Særligt fremdrages perspektiver der har med postmemory, vidnesbyrdlitteratur og - ikke mindst - konceptuelle Holocaust-repræsentationer at gøre. Kapitlet præsenterer forskellige værker der alle benytter sig af eliminerings af eksisterende materiale som en erindringsstrategi. Ud over at foreslå genren konceptuel vidnesbyrdlitteratur, foreslås tillige en analyse-mæssige distinktion mellem henholdsvis dokumentariske og pseudo-dokumentariske strategier inden for den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur. Som eksempler på konceptuelle Holocaust-repræsentationer læses værker af svenske Åke Hodell, amerikanske Charles Reznikoff og Robert Fitterman, tyske Esther Dischereit og østrigske Heimrad Bäcker. Som eksempler på andre typer konceptuelle værker der arbejder med konceptuel litteratur og kulturel erindring, læses værker af amerikanske Vanessa Place, franske Franck Leibovici og norske Paal Bjelke Andersen. Dele af kapitlet er blevet udviklet i forbindelse med papers givet på Københavns Universitet til konferencen *Literature in the Expanded Field*, maj 2011 og til seminaret *Memory and/in Practice* samme sted, juni 2011; på Aarhus Universitet til konferencen *The Practice of Memory: Time, Place, Performance*, december 2011 og på University of Kent til konferencen *Material Meanings*, september 2012, samt til et seminar om konceptuel litteratur på Københavns internationale poesifestival *Reverse*, september 2014. Et

paper baseret på denne artikel er blevet accepteret og skal gives på CalArts i Los Angeles til konferencen *Blast Radius: Writing And The Other Arts*, marts 2015. Tillige har dele af kapitlet været trykt i tidligere versioner i *Morgenrøde* 4, 2011 og svenske *OEI* 53-53, 2011, og på den franske *Writers & Critics @ Paris Est'* blog, 2011. Jeg håber at kunne få en udgave af den samlede artikel, nogenlunde som den fremstår her, trykt i for eksempel amerikanske *Post Modern Culture* eller *Jacket2*, eller, under hensyntagen til længden, som en selvstændig (chap)book på et nordamerikansk forlag som for eksempel BookThug, No Press, Les Figures Press eller Ugly Duckling Press, eller måske på det engelske forlag Information as Material. *Billedtekst uden billeder: Holocaust Museum - en læsning af Robert Fitterman* (7) er en nærlæsning af Fittermans *Holocaust Museum*. Kapitlet er blandt andet blevet udviklet igennem et foredrag afholdt på Københavns internationale poesifestival *Reverse*, september 2014. Kapitlet er under udgivelse som selvstændig artikel i det amerikanske *Jacket2*, under titlen *Captions without Images*, og Kritik har givet udtryk for at de ville være interesserede i en mere lokalt forankret og introducerende udgave af samme artikel. *Hvisken og raslen: Ein unbennanter Platz wird Eichengrün-Platz genannt - en læsning af Esther Dischereit* (8) er en læsning af Dischereits lydinstallation, som den konkret finder sted på Eichengrün-Platz i den lille tyske by Dülmen. Den stedsspecifikke lydinstallation udgør et værk sammen med bogen *Vor den Hohen Feiertagen gab es ein Flüstern und Raschlen im Haus* (Dischereit 2009) og hjemmesiden <http://www.eichengruen-platz.de/en/start.html>. I kapitlet *Hot Contents in Cool Containers* fokuserer læsningen særligt på bogen, men i dette kapitel er det pladsen, stedet og lyden der bliver undersøgt. Kapitlet har ikke tidligere være publiceret, men jeg håber at kunne få den udgivet i for eksempel det danske kunsthistoriske tidsskrift *Passepartout*, det svenske litteraturtidsskrift *OEI* eller det norske litteraturtidsskrift *Vagant*. Afhandlingens sidste kapitel før den opsamlende konklusion er *Konceptuelle Vidnesbyrd: Statement of Facts - en læsning af Vanessa Place* (9) som er en præsentation af vidnesbyrdlitteraturen som genre, samt en nærlæsning af Vanessa Places *Statement of Facts* som netop et eksempel på en konceptuel vidnesbyrdlitteratur. Dele af kapitlet er udviklet i forbindelse med et paper givet på Aalborg Universitet til konferencen *Contemporary Poetry between Genres, Art Forms, and Media*, december 2013. Kapitlet er under udgivelse som selvstændig artikel i antologien med arbejdstitlen *Dansk samtidslyrik*, redigeret af Louise Mønster, Rasmus Dahl Vest og Peter Stein Larsen på Aalborg Universitetsforlag.

Endelig består afhandlingens fjerde og sidste del af en opsamlende konklusion (10) der resumerer resultaterne af afhandlingens samlede undersøgelse af kulturel erindring og konceptuel vidnesbyrdlitteratur. Resuméer af afhandlingen på henholdsvis dansk og engelsk. Ud over den ordinære litteraturliste findes der i afhandlingen et appendix, en ekstra litteraturliste, en oversigt over skønlitterære og faglitterære tekster, netarkiver, tidsskrifter med mere der er omtalt afhandlingen igennem, og som relaterer sig direkte til den konceptuelle litteratur. Jeg håber at dette appendix kan vise sig at være en lettilgængelig og overskuelig ressource for forskere og andre der måtte have interesse i selv at gå på opdagelse. Til slut findes et andet index indeholdende samtligt det billedmateriale der bliver henvist til i afhandlingen.

## II. Indledning

### 2. INDLEDNING: stemmer og steder, erindring og vidnesbyrd

I det følgende vil jeg opridse de forskellige strategier, teorier og indgange jeg igennem afhandlingen benytter mig af, og som jeg håber undervejs på forskellig vis vil kunne informere det jeg personligt finder, er det allermest interessante: læsningerne af værkerne selv. Først vil jeg motivere afhandlingens titel igennem overordnet at introducere til begrebet kulturel erindring, efterfulgt af en præsentation af Vanessa Place, Esther Dischereit og Robert Fitterman, der er de forfattere jeg vil beskæftige mig mest indgående med. Den franske filosof Jacques Ranciéres begreb, der på dansk er blevet til distributionen af det sanselige, ligger som en væsentlig resonansbund under min forståelse af det jeg har kaldt for en relationel poesi, hvorunder den konceptuelle litteratur sorterer. Jeg skitserer således grundtankerne i den del af Ranciéres arbejde der har med distributionen af det sanselige at gøre, ikke mindst den del der beskæftiger sig med forholdet mellem kunst og politik. Ranciére skriver at det politiske i kunsten handler om hvad man kan se, og hvad man kan høre, hvad man opfatter som støj, og hvad man opfatter som stemmer; hvem man tildeler en stemme og et sted være. Derfor har jeg også været interesseret i at gå nøjere ind i hvad en stemme og et sted egentlig er for noget, ikke mindst i forhold til litteratur. På samme måde som jeg vil referere til distributionen af det sanselige afhandlingen igennem, vender jeg også flere gange tilbage til stemmen og stedet som jeg fortrinsvis vil anvende i metaforisk forstand. Arkivet er en gennemgående figur i store dele af den konceptuelle litteratur der arbejder postproduktivt, og som jeg læser i det følgende. Derfor præsenterer jeg også begge dele overordnet, samt introducerer til vidnesbyrdlitteraturen som litterær genre, inden jeg afslutter indledningen med at foreslå en egentlig konceptuel vidnesbyrdlitteratur. En litteratur der tilsyneladende uden en stillistisk interverende forfatter aflægger vidnesbyrd fra verden igennem verdens egne repræsentationer af sig selv. Men som en slags vidnesbyrdlitteratur betragtet giver det naturligvis ikke mening at bedømme værkerne på deres stil alene. Eller rettere stilen kan ikke adskilles fra alt det andet: Hvorfra der vidnes og om hvad. Hvem der får stemme. Hvad vi kan se som ellers ville have været os usynligt og glemt. Ved at indramme og fremvise disse dokumenter uden at fortolke dem bliver de til litteratur - og netop i modstanden imod



forklaringer som Horace Engdahl skriver om vidnesbyrdlitteraturen (Engdahl 2005, 22), i præsentationen frem for fortolkningen, forenes vidnesbyrde og litteraturen. I vidnesbyrdets: Sådan var det.

## Kulturel erindring

Normalt forstås historie og erindring som hinandens modsætning, på den måde forstået at historisk viden fremkommer igennem studiet af kilder med det formål at skaffe sig en form for objektiv viden om hvad der tidligere har fundet sted. Erindringer, derimod, er personlige, tilfældige, idiosynkratiske. Eller som den amerikanske historiker Jay Winter har formuleret det:

History is memory seen through and criticized with the aid of documents of many kinds - written, aural, visual. Memory is history seen through affect. And since affect is subjective, it is difficult to examine the claims of memory in the same way as we examine the claims of history. History is a discipline. We learn and teach its rules and its limits. Memory is faculty. We live with it, and at times are sustained by it.

(Winter 2010, 12.)

Men imellem historien og erindringen findes også den kollektive erindring der som begreb er blevet navngivet af den franske sociolog Maurice Halbwachs i *Les cadres sociaux de la mémoire* (Halbwachs 1925).<sup>8</sup> Erindringer der så at sige lever deres eget liv på tværs af forskellige individers personlige erindringer, og som, som den danske litterat Mads Rosendahl Thomsen har beskrevet det, skaber *fikspunkter* der måske ikke fortæller hele historien, men netop bliver til fikspunkter for fælles erindringer (Thomsen 2012, 305). Halbwachs krediteres sædvanligvis for at være den første teoretiker der for alvor tænker erindring som et kulturelt og socialt fænomen, og hans arbejder har siden inspireret en række andre teoretikere. Heriblandt er de mest betydningsfulde den franske historiker Pierre Nora og dennes arbejde med franske erindringssteder, *Les Lieux de Mémoire* (Nora 1984), og den tyske ægyptolog Jan Assmann der med *Das kulturelle Gedächtnis* (J. Assmann 1992) introducerer begrebet kulturel erindring. Assmann skelner imellem en kommunikativ og en kulturel erindring. Den kommunikative erindring er mellem menneskelig, ofte verbal, biografisk og faktisk funderet,

---

<sup>8</sup> For en grundigere introduktion til og diskussion af det enorme felt som erindringsstudier og kulturel erindring udgør, se kapitlerne Kulturel erindring og Hot Contents in Cool Containers.

og ofte videreført inden for en familiestruktur, fra ældre generationer til yngre. Denne type erindring eksisterer i måske 80 til 100 år, skriver Assmann. Den kulturelle erindring er omvendt en institutionaliseret erindring der bliver opbevaret og videreført igennem for eksempel traditionelle arkiver, bøger, ritualer, mindeceremonier eller performance (Hirsch 2012, 32). Den tyske litterat Aleida Assmann har videreudviklet og nuanceret Jan Assmanns begreber. Hvor den kommunikative erindring - som Aleida Assmann opdeler i individuel erindring og social erindring - er intergenerationel og videreføres via primært legemliggjorte praksisser, er den kulturelle erindring - som Aleida Assmann opdeler i politisk erindring og kulturel erindring - transgenerationel og bliver udelukkende videreført via symbolske systemer (A. Assmann 2010). Det er i den kulturelle erindring der er et spil om magt på færde, som Rosendal Thomsen formulerer det. Det er her kampen om historien foregår, om den kanoniserede erindring (Thomsen 2012, 306). Det er i dag en almindelig anerkendt antagelse at erindring er noget der skabes i vores samtid og ikke i vores fortid, og derfor er hvad vi husker som samfund, også i høj grad influeret af samtidige interesser (Olick, Vinitzky-Seroussi, and Levy 2011, 42; Huyssen 2003, 3). Sådanne interesser - og en bredere omgang med den fælles kulturelle erindring - tjener ofte et instrumentaliseret formål, som Pierre Nora skriver til slut i artiklen "Reasons for the current upsurge in memory": "To claim the right to memory is, at bottom, to call for justice. In the effects it has had, however, it has often become a call for murder." (Nora 2002.) Eller som Jay Winter formulerer det: "The performative act of remembrance is an essential way in which collective identities are formed and reiterated." (Winter 2010, 15.) Den kulturelle erindring kan altså have eller gøre en næsten performativ effekt på den måde at den skaber det den udsiger, det den - eller vi - husker; inklusive fjendebilleder, kulturelle selvforståelser og forestillinger om (u)retfærdighed. Kollektiv erindring er en konstant proces, der blandt andet arbejder performativt igennem kunsten - således også igennem litteraturen. Og her udfører den samtidige konceptuelle litteratur et interessant og særegent stykke arbejde som jeg vil forfølge igennem hele denne afhandling. Det er ikke så meget et arbejde for at vedligeholde allerede eksisterende kulturelle erindringer og identiteter. Måske tværtimod. Ved at fremdrage andre dokumenter fra arkiverne end dem vi normalt ser, og igennem den værditilskrivning der finder sted ved på den måde at gøre dem til *kunst*, tilføjer det jeg her kalder den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur nye aspekter til den fælles kulturelle erindring. Ved at flytte dem fra den ene container til den anden; måske fra den kollektive erindring - det hverdagslige,

samfundsmæssige mere eller mindre profane - og over i den kulturelle erindring - over i kunstens repræsentationsformer - også at anerkende disse ytringer som vidnesbyrd det er værd at tildele opmærksomhed, at gemme, at tage alvorligt. For det er netop arkivet der, som Aleida Assmann har formuleret det i sin artikel om "The Canon and the Archive", danner basis for hvad der i fremtiden kan siges om vores samtid når den er blevet til fortid (A. Assmann 2008). Den kulturelle erindring er også hele tiden udtryk for særlige distribueringer af det sanselige, som jeg vil uddybe nedenfor. På den måde har den kulturelle erindring og den konceptuelle litteratur meget at sige hinanden - måske allertydeligst i det jeg i det følgende vil definere som den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur. Det handler grundlæggende om at insistere på at se, og på at høre, og på at huske. Andre steder, andre stemmer og andre historier end dem der med den største selvfølgelighed præsenterer sig selv for os.

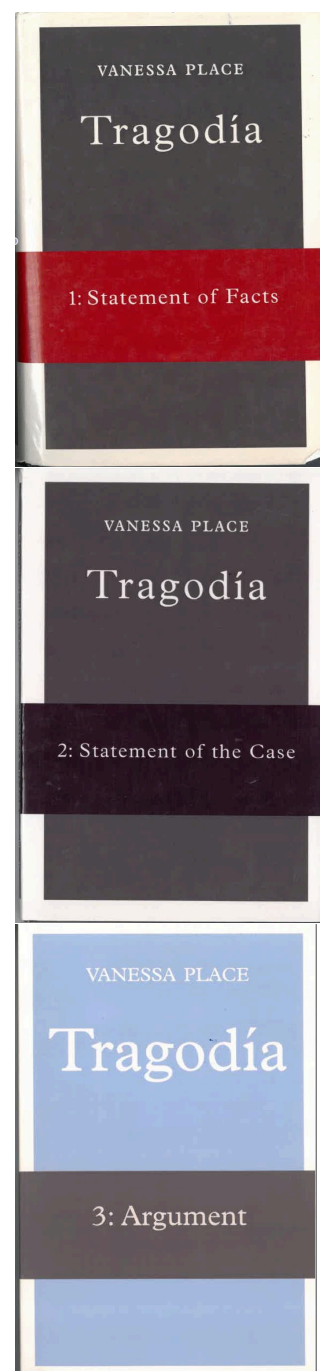
Eksisterer der et fænomen der med samme kraft vidner om menneskeligt nærvær og levende liv som lyden af en stemme? Det spørger den tyske teatervidenskabskvinde Doris Kolesch og den tyske filosof Sybille Krämer retorisk om i indledningen til antologien *Stimme* (Kolesch and Krämer 2006, 7). Overalt hvor der lyder stemmer, hvor liv leves og hvor menneskeligt nærvær findes – er der et sted. Intet af det vi gør, er u-placeret, siger den amerikanske filosof Edward S. Casey i hovedværket om stedsbegrebets historie *The Fate of Place* (Casey 1998, ix). Det lyder mere elegant på engelsk: *Nothing we do is unplaced*, eller måske det er enklere blot at sige: alt der sker, sker et sted. Det kan muligvis forekomme besynderligt eller i det mindste uventet, at nævne stemme og sted som operationelle kategorier i forhold til den konceptuelle litteratur, fordi det er begreber der sædvanligvis er forlenet med en form for fænomenologisk nærvær, hvilket ikke er det man automatisk forbinder med den konceptuelle litteratur. Stemme og sted kan forstås konkret referentielt - lyden af en virkelig stemme et virkeligt sted. Begge bliver tillige brugt på forskellig vis som operationelle begreber, inden for en lang række discipliner og teoridannelser, hvilket jeg vender tilbage til. Desuden kan man forstå *stemme* og *sted* metaforisk, hvilket vil være min primære tilgang i det følgende. Og netop som metaforer peger stemme og sted mod det specifikke landskab som den konceptuelle litteratur beskæftiger sig med, heri ligger deres anvendelighed i denne sammenhæng; at den konceptuelle litteratur hele tiden også altid er en undersøgelse af den konkrete verden der omgiver den. I det følgende vil jeg igennem præsentationen af forskellige eksempler på

konceptuel litteratur særligt fokusere på perspektiver der involverer kulturel erindring (og glemsel), arkiv, dokument, vidnesbyrd og performativitet.

Jeg kommer til at fokusere særligt på tre værker af tre forfattere, der alle på forskellig vis skriver sig ind i det jeg i nærværende afhandling bestemmer som en konceptuel vidnesbyrdlitteratur:

### Vanessa Place

Den amerikanske forfatter og forsvarsadvokat Vanessa Place har med sin *Tragodia*-trilogi udgivet 99 transkriptioner af virkelige appelsager fra retten i Los Angeles som poesi. Bindene i trilogien er organiseret på samme måde som retssagerne er det i USA; første bind, *Statement of Facts* (2010), gennemgår de faktuelle begivenheder i sagen så tilstræbt objektivt som muligt. *Statement of the Case* (2011) gennemgår dommerens og juryens afgørelser og den konkrete strafudmåling på baggrund af sagsgennemgangen og i *Argument* (2011) er det for anklager og forsvarer muligt at gøre indsigelser og påpege fejl og mangler i forhold til den afsagte dom. Alle sagerne drejer sig om seksuelle overgreb, ofte begået mod mindreårige. Hvordan lader de bøger sig læse som poesi, og hvad handler de om som litteratur betragtet. Eller i et performativt perspektiv giver det måske bedre mening at spørge til hvordan teksten handler, og hvad den handler med, i stedet for at spørge om hvad den handler om. Hvilke stemmer og hvilke steder gestaltes hvordan; hvilke landskaber bliver kortlagt; sproglige som konkrete. For her er også rigtige steder på spil; pludselig får en række socialt udsatte områder og mennesker i Los Angeles en litterær stemme de ikke ellers ville have haft, og havde det ikke været fordi Vanessa Place - som eneste modifikation i teksterne - havde ændret ofrenes navne og fjernet husnumrene på stederne hvor forbrydelserne har fundet sted, ville også de stå dokumenterede tilbage i disse



vidnesbyrd.

## Esther Dischereit

Den tyske forfatter Esther Dischereit udgav i 2009 den pseudo-dokumentariske *Vor den Hohen Feiertagen gab es ein Flüstern und Rascheln im Haus / Before the High Holy Days the House Was Full of Whisperings and Rustlings* og året før blev hendes lydinstallation *Ein unbekannter Platz wird Eichengrün-Platz genannt* indviet.

Dischereits bog er mange ting og findes i mange inkarnationer: Den er to konkrete lydinstallationer på Eichengrün-Platz i den lille tyske by Dülmen, den er en installation på nettet,<sup>9</sup> den er en bog med

medfølgende cd'er, og i hele sin opsætning og typografi arbejder den i høj grad også visuelt. Den findes koreograferet og opført som dans og er flere gange blevet fremført akkompagneret af servering af jødisk mad forstået som en del af teksten. Og meget mere. Bogen tager sit afsæt i Dülmen, hvor der før 1939 boede en række jødiske familier. I dag bor der ingen. Det har sine direkte årsager i Holocaust. I 2008 fik Eichengrün-Platz sit navn og samtidig blev Dischereits installation indviet. Pladsen er opkaldt efter de jødiske

Eichengrün-brødre, der var købmænd i byen indtil de i 1939 blev fordrevet. Lydinstallationen er todelt, den første aktiveres af tilskueren og afspiller hver gang et af 55 mulige lydmærker ("Klangzeichen"). Den anden består af 37 lydmærker der afspilles automatisk i tilfældig rækkefølge. Teksterne i den første installation består af forskellige fragmenter og teksttyper, forskellige stemmer, man fornemmer højtidsforberedelser, en masse hjemlige lyde, hvisken og raslen, spørgsmål og svar, meget mad. De kulturelle markører er jødiske, situationerne hverdagslige, men det er også en hverdag hvor det fraværende bliver tydeligt. Jødiske navne, jødiske retter, adresser (hvor der boede jøder?), erhverv (der var besat af jøder?). Teksterne i



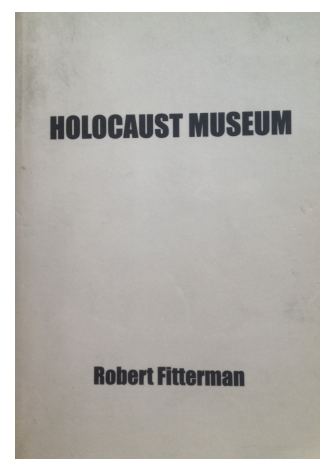
<sup>9</sup> <http://www.eichengruen-platz.de/en/start.html>.



den anden installation er madopskrifter fra forskellige jødiske kogebøger,<sup>10</sup> hvilke ingredienser man skal bruge, hvordan man skal gøre med det, hvor lang tid det skal have. Det er navne og opskrifter og lyde man ikke længere hører i Dülmen; "akustischen Denkmal" kalder den tyske litterat Christiane Zintzen disse lyd- og tekststykker i sin anmeldelse af *Vor den Hohen Feiertagen...* (Zintzen 2010). Jeg citerer fra bogens egen bagsidetekst: "Esther Dischereit erzählt in Text- und Klangzeichen vom jüdischen Leben, das vielleicht stattgefunden hat oder stattgefunden haben könnte oder stattfinden würde (...) " Gaderne og navnene findes og har gjort det, konkret, i Dülmen, men personerne der befolker byen i *Vor den Hohen Feiertagen...* gør det ikke, ikke alle sammen. Alligevel forekommer det mig forkert at kalde teksten for fiktiv, i stedet vil jeg bruge betegnelsen pseudo-dokumentarisk - hvad jeg forstår ved det, uddyber jeg yderligere nedenfor.

### Robert Fitterman

I 2011 udkom den amerikanske forfatter Robert Fittermans *Holocaust Museum* for første gang. Den er siden blev optrykt flere gange i både USA og Storbritannien. *Holocaust Museum* er et stykke post-produktivt konceptuelt vidnesbyrdlitteratur, hvis fokus i høj grad er selve repræsentationen af Holocaust. Bogen præsenterer et mindre udvalg af billedteksterne fra de knap 18.000 billeder der findes online hos United States Holocaust Memorial Museum, der fysisk befinder sig i Washington D. C. Fitterman præsenterer udelukkende billedteksterne og forrykker derved deres sædvanlige både at fungere på, når der nu pludselig ikke længere findes nogle fysiske billeder de kan forankre. Hvad gør de så? I sin fotografifilosofi hævder den tjekkisk-fødte mediefilosof Vilém Flusser blandt andet, at fotografiet ikke blot er en reproduktionsteknologi, men en teknologi der i sig selv påvirker og konstituerer den virkelighed den så at sige fremfører. Et argument der kunne siges implicit at blive fremført i *Holocaust Museum*, er at det samme gør sig gældende for billedteksten



HOLOCAUST MUSEUM



ROBERT FITTERMAN

<sup>10</sup> "Frieda Hochstim, 'Koscheres Ambrosia', Ein jüdisches Kochbuch, Illustration: Gerhard Swoboda, Wien; Küche der pöinischen Juden, Interpress, Warschau; Beni's Family Cookbook, For the Jewish Holidays, Written and Illustrated by Jane Breskin Zaiben, Henry Holt and Company, New York" (Dischereit 2009, 120).

som genre betragtet. At den både påvirker og så at sige konstituerer det billede den akkompagnere.

Hos Vanessa Place, Esther Dischereit og Robert Fitterman vil jeg her se nærmere på hvilke stemmer og hvilke steder der gestaltes hvordan; hvilke landskaber der bliver kortlagt, diskursivt og konkret. På undersiden af Los Angeles i USA, i Dülmen i Tyskland, og i det store vestlige Holocaust arkivs kollektive erindring.

Som man forhåbentlig får en idé om undervejs, findes der et væld af forfattere jeg med samme tilgang og sigte kunne have lavet grundige og givende læsninger af. Når jeg har valgt særligt at fokusere på Place, Dischereit og Fitterman skyldes det forskellige omstændigheder, men tungest har kvaliteten af de pågældende bøger vægtet. *Statement of Facts*, *Vor den Hohen Feiertagen gab es ein Flüstern und Rascheln im Haus* og *Holocaust Museum* er alle virkelig gode og temmeligt enestående værker. De her præsenterede værker demonstrerer også noget af bredden der findes inden for feltet. Derudover fremstår Vanessa Place og Robert Fitterman lige nu som to af de højest profilerede medlemmer af det der udefra ligner en bevægelse; *Conceptual Writing*. Sammen har de forfattet den indflydelsesrige *Notes on Conceptualisms* (Place and Fitterman 2009; Place and Fitterman 2012) der, sammen med Craig Dworkins forord til *The Ubu Web Anthology of Conceptual Writing* (Dworkin 2003a), har opnået status af den konceptuelle litteraturs manifest. Jeg vender tilbage til alt dette i kapitlet Konceptuel litteratur. Af disse årsager har det forekommet mig oplagt også at fokusere på Places og Fittermans arbejder her. Når jeg ligeledes gør Dischereit til et hovedeksempel i afhandlingen, er det omvendt en medvirkende årsag at hun ikke sædvanligvis bliver sat i forbindelse med den konceptuelle litteratur, selvom hun, som jeg vil vise, skriver sig lige ind i hjertet den - hvis det da findes. Selv er hun heller ikke indlæst i eller direkte informeret af denne tradition.<sup>11</sup> Istedet bliver Dischereit sædvanligvis set som først og fremmest en politisk og jødisk forfatter,

---

<sup>11</sup> For eksempel har Dischereit ikke tidligere kendt til eksistensen af den østtyske forfatter Heimrad Bäcker eller dennes arbejde - der har mange affiniteter til Dischereits eget arbejde, se kapitlet Hot Contents in Cool Containers - og det på trods af at Dischereit er professor på Universität für angewandte Kunst Wien (personlig samtale den 13/4/2014).

hvis arbejder særligt drejer sig om racisme og Holocaust.<sup>12</sup> Jeg synes det kunne være interessant - og aldeles oplagt - at indskrive Dischereits værk i den konceptuelle litteraturstradition, samtidig med at hendes arbejde - sammen med de andre værker jeg i det følgende behandler - er med til at vise bredden i måden den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur kan fremtræde på.

### **Relationel poesi og distributionen af det sanselige**

En læsestrategi som den jeg her operationaliserer, lader sig informere af teoridannelser der har med forskellige former for kulturel erindring at gøre; erindring har groft sagt at gøre med hvad der bliver husket, og hvad der bliver glemt, hvad der er synligt for hvem hvornår hvordan og endda hvorfor; kulturel erindring har ikke blot at gøre med hvordan fortiden bliver husket af hvem, men også hvordan den bliver brugt i samtiden og fremtiden. Ved siden af den nære fortid beskæftiger en del af den konceptuelle litteratur jeg læser her, sig med samtiden. Den er, kunne man sige, med til at tilvejebringe nye muligheder for andre og anderledes fremtidige erindringer og forståelser af samtiden, end dem vi ellers kunne have haft adgang til. Det gør den igennem måden den navigerer i sit samtidige kildemateriale på. Denne type poesi har jeg tidligere kaldt relationel poesi (Serup 2013b). Som en slags samtidsarkæologi er den relationelle poesi intenst optaget af den verden der omgiver os, eller mere præcist: af det sprog den verden gestaltes igennem. Det kan man givetvis sige gælder for meget poesi. Det der gør den relationelle poesi særlig, og som forener dens meget forskelligartede manifestationer under en art paraply, er det reportageagtige, forsøget på at udvide det æstetiske rum og det politiske potentiale denne gestus rummer, samt en processuel form der på forskellig måde arbejder med (mere eller mindre ekstrem) tidslig udstrakthed. Den relationelle poesi er optaget af samtidens kulturelle og etiske diskurser, bredt forstået, dens politiske potentiale findes i dens radikale inklusion af forskelligartet materiale og i undersøgelsen af hvad der er synligt hvornår og hvorfra, og de generelle og specifikke betingelser for distributionen af det sanselige.

---

<sup>12</sup> Tyske Wikipedia opsummerer for eksempel sådan her: "Esther Dischereit (\* 23. April 1952 in Heppenheim, Bergstraße) ist eine deutsch-jüdische Schriftstellerin, die in ihren Werken vor allem die Assimilation der Juden in Deutschland thematisiert."

Distributionen af det sanselige, eller *Le Partage du sensible*, er, som jeg nævnte i introen, et begreb udviklet af den franske filosof Jacques Rancière i bogen af samme navn (Rancière 2000; Rancière 2007a).<sup>13</sup> Ifølge Rancières definitioner kan æstetik forstås som det system der a priori bestemmer hvad der præsenterer sig selv eller er tilgængeligt for sanseerfaringen. Æstetik er en afgrænsning af tid og rum, af hvad der er synligt og usynligt, hvad der forstås som tale og støj. Politik drejer sig om hvad der bliver set, og hvad der kan siges om det; omkring forståelsen af hvem der har evnen til at se og til at tale, og om tiden og rummets egenskaber og muligheder (Rancière 2007a, 13). Politik er først og fremmest en måde at indramme det sansede og det erfarede på; "It is a partition of the sensible, of the visible and the sayable, which allows (or does not allow) some specific data to appear; which allows or does not allow some specific subjects to designate them and speak about them." (Rancière 2010, 152.) Selve distributionen af disse sanseligheder varetages af en række *regimer* inden for hvilke forskellige diskurser bestemmer hvad der er kunst. Disse kunstens regimer afløser ikke hinanden men eksisterer synkront, selvom der på et givent tidspunkt altid vil være et bestemt regime der er det dominerende. Disse kunstens regimer (*Les Régimes de l'art*) er artikulationsformer der befinder sig imellem tre elementer: Det er en særlig type af forbindelse imellem måder at producere kunstværker eller udvikle forskellige praksisser på, deres korresponderende synlighedsformer og til sidst måder at begrebsliggøre det første og det andet på (Rancière 2007a, 20, 91). Rancière påpeger eksistensen af tre større kunstens regimer inden for den vestlige tradition: billedets etiske regime (*Le Régime éthique des images*), kunstens poetiske eller repræsentative regime (*Le Régime représentatif de l'art*) og kunstens æstetiske regime (*Le Régime estétique de l'art*). I billedets etiske regime bliver billederne ikke anerkendt som kunst i egen ret, men hører ind under spørgsmål omkring deres oprindelse, sandhedsværdi, måden de bliver brugt på, og hvad de resulterer i. For eksempel vil spørgsmål omkring religiøse afbildninger befinde sig inden for dette regime, ligesom spørgsmål om hvem der har og ikke har ret til at udføre disse (Rancière 2007a, 20–21). På trods af at billedets etiske regime er det ældste af de tre regimer, er det fortsat meget aktivt og betydende (Rancière 2007a, 86). Kunstens repræsentative regime løfter kunsten ud af billedets etiske regimes moralske, religiøse og sociale kriterier, og tilfører den en egentlig autonom status som kunst. Det er dette regime der skaber et skel imellem fiktion og løgn og

---

<sup>13</sup> Jeg benytter mig her af den engelske udgave: *The Politics of Aesthetics* i Gabriel Rockhills oversættelse (Rancière 2007a).

opretter et hierarki over hvilke genrer og emner det er passende at afbillede hvordan; kunstens repræsentative regimes mimesis handler ikke så meget om at ligne det den repræsenterer, som om at gengive det korrekt i forhold til den underliggende serie aksiomer der afgør hvordan hvad kan forstås. Det er kunstens repræsentative regime der i midten af 1800-tallet i litteraturen giver forrang til handling frem for karakterer og narration frem for beskrivelse, og hierarkiserer forskellige genrer efter hvad de handler om (Rancière 2007a, 22, 35, 91).<sup>14</sup> Selvom der findes tidlige spor af dette regime hos for eksempel Cervantes, er det først kommet til at spille en væsentlig rolle inden for de sidste to-tre århundreder. Kunstens  стетiske regime ophæver den hierarkiske distribution af det sanselige der karakteriserer kunstens repræsentative regime, igennem at fremme ligheden imellem de repræsenterede genstande, lade tingene rumme en betydning i sig selv og ignorere hvordan det i kunstens repræsentative regime er *comme-il-faut* at afbillede bestemte motiver. Når vi taler om modernitet, vil Rancière vide, er det i virkeligheden kunstens  стетiske regime vi taler om (Rancière 2007a, 24); det paradigme hvor kunsten undslipper fra repræsentationens  g, og følgelig fokuserer på egen materialitet, og hvor kunsten bliver "et udtryk for samfundet" (Borg & Johansson 2007, 19–22). Det er i dette regime der stilles grundlæggende spørgsmål som hvori forskellen på kunst og andre menneskelige aktiviteter består (Rancière 2007a, 22–23, 81). Der pågår en konstant kamp imellem kunstens regimer der ikke bare handler om hvilket der skal være det dominerende, men også om hvilke værdier i det enkelte regime der skal valoriseres; kunstens  стетiske regimer er heller ikke i sig selv stabile størrelser. *Le Partage du sensible* består af en historisk gennemgang af de tre ovenfor beskrevne regimer. Rancière mener at en grundlæggende fejlantagelse i modernitets-konstruktionen er at der kun eksisterer  n betydning og retning i historien af gangen, hvorimod den temporalitet Rancière foreslår, der gør sig gældende i kunstens  стетiske regime, netop består af en samtidig

---

<sup>14</sup> Rancière er i det hele taget optaget af litteraturens egen historicitet, og måden kunst- og litteraturbegreberne ændrer sig på over tid. Han mener at alt for få medtænker denne historicitet i deres litterære og politiske analyser. Med Flaubert som eksempel peger Rancière på at en skrift der måske fra vor tid ser ud til at udgå fra en apolitisk og aristokratisk position, i sin samtid var eksempel på en radikal demokratisk - og derfor revolutionær - prosa. Netop ved at nægte at anerkende institutionaliserede hierakier, konventioner osv., ryster Flaubert hele sin samtids repræsentationssystem. Som sådan er Flauberts arbejder på et givent tidspunkt med til at ændre vægtningen mellem kunstens repræsentative regime og kunstens  стетiske regime. Det samme gør sig gældende for litterære genrer som sådan; at de skal historiseres for at kunne forstås. For eksempel, skriver Rancière, var historie og fiktion ikke udkrystalliseret som noget væsensforskelligt på Aristoteles tid - men var noget helt andet end det er i dag (se for eksempel Rancière 2010, 152–168).

tilstedeværelse af flere temporaliteter og kunstens regimer – det ene systems mulighed betyder ikke umuligheden af andres samtidige eksistens (Rancière 2007a, 26, 50).

Disse tre former for æstetiske regimer er altså forskellige mulige former for distributioner af det sanselige; hvordan vi opfatter virkeligheden, hvad man kan se, høre og tænke og hvordan. Kunst og politik er altid foranderlige begreber fordi de indgår i historiske og konkrete kontekster. Blot fordi der er former for magt, er der ikke altid politik, og selvom der eksisterer musik eller skulpturer i et samfund, er det ikke ensbetydende med at kunst er konstitueret som en selvstændig kategori (Rancière 2007a, 51). Når jeg flere steder igennem denne afhandling skriver om distributionen af det sanselige, når jeg bruger den formulering, er det altså med tanke på Rancières begreb. At de samme ytringer kan tage sig vidt forskellige ud alt efter hvorhenne og hvorfra vi betragter dem; at verden pludselig kan se anderledes ud, hvis den indrammes anderledes eller præsenteres i et andet lys - samtidig med at den sagtens kan se anderledes ud for andre. Rancières begreb kan fungere som en overordnet, bagvedliggende tankemodell for meget af det der foregår i særligt den del af den konceptuelle litteratur der arbejder postproduktivt, men også i forhold til diskussioner af kulturel erindring og arkiver for eksempel. Én af Rancières pointer omkring distributionen af det sanselige, som også er en vigtig pointe under mine læsninger her, er at hvornår et sted er et sted, en stemme en stemme, og hvornår det hele bare er usynligt, tavst, eller måske blot: støj; alt det er resultatet af en politisk forhandling. Når æstetikken allerede er politisk er det fordi det der præsenterer sig for vores sanseerfaringer, er et resultat af en politik, der igen er et resultat af hvad der præsenterer sig for vores sanseerfaringer, men:

Problemets kerne er at der ikke findes noget kriterium for at etablere en hensigtsmæssig korrelation mellem æstetikens politik og politikens æstetik. Dette har intet, som nogen hævder, at gøre med at kunst og politik ikke bør blandes sammen. De blander sig uanset; politik har sin æstetik og æstetik har sin politik. Men der findes ingen formel for en hensigtsmæssig korrelation.  
(Rancière 2007a, 62)

### **Stemme og sted, stemmer og steder**

De værker jeg i det følgende vil se nærmere på arbejder alle på forskellig vis konceptuelt i litteraturens udvidede felt.<sup>15</sup> Jeg vælger at karakterisere og læse værkerne som poesi, enten fordi de selv hævder at være det og/eller fordi de udkommer på poesiforlag og fordi receptionen af værkerne finder sted i den litterære (poesi)offentlighed. Det er en poesi der befinder sig langt fra den monologiske centrallyrik forankret i et digterisk subjekt; snarere arbejder de værker jeg her er interesseret i, i forlængelse af det paradigme Peter Stein Larsen har kaldt for *interaktionslyrikken* (P. S. Larsen 2009, 9–53), hvor poesien er polyfon og på forskellig vis indgår i konflikt og kontakt med forskellige sociale kontekster og miljøer, og selv udgør en form for åben situation. Det giver mening, vil jeg vise, at betragte de pågældende arbejder af Vanessa Place, Esther Dischereit og Robert Fitterman som åbne ytringer frem for afgrænsede objekter. Værkerne arbejder performativt; som præsentationer frem for repræsentationer, læseren bliver aktiv medskaber, hvorfor det her vil være oplagt at se på værkernes *gøren* frem for deres *væren*, som den danske kunsthistoriker Camilla Jalving skriver i sin bog om performativitet, kunst og metode, der netop har fået titlen *Værk som handling* (Jalving 2011, 14). Som Jalving forsøger også jeg i det følgende at læse de analyserede værker som var de performances; en sådan læsestrategi medfører en forskydning der gør det mere interessant at undersøge hvordan værkerne betyder end hvad de betyder - selvom pointen her naturligvis er den at værkets *hvordan* også bliver eller allerede er dets *hvad*; en forskydning der går fra et autonomt værkbegreb til et performativt (Jalving 2011, 17). Hvordan arbejder bøgerne og det der omgiver dem som sproglige begivenheder, hvad arbejder de med og hvad kommer til syne som vi ellers ikke ville se; hvilke stemmer, hvilke steder får vi her adgang til. I det følgende vil jeg blandt andet se nærmere på værkernes undersøgelse af diskurs, sted, historie, repræsentation og identitet.

---

<sup>15</sup> Idéen om kunsten i det udvidede felt stammer fra den amerikanske kunsthistoriker Rosalind Krauss' artikel "Sculpture in the Expanded Field", trykt første gang i tidsskriftet *October* i 1979. (Krauss 1979) Den svenske litterat Nils Olsson beskæftiger sig ganske indgående med litteraturen i det udvidede felt i sin bog *Konsten att sätta texter i verket - Gertrude Stein, Arne Sand och litteraturens (o)befintliga specificitet* (N. Olsson 2012, 7–27, 243–336), der blandt andet historiserer og kontekstualiserer de radikale omkalfatringer af kunstdiskursen der fandt sted fra 1960'erne og frem. Disse resulterede blandt andet i en nedbrydning af Modernismens mediespecificitet og muliggjorde i det hele taget en anden type arbejde på tværs af traditionelle skel kunstarterne imellem. Olsson skriver om hvordan minimalismens opgør med den abstrakte ekspressionisme åbnede for andre æstetiske strategier som de er blevet udfoldet i blandt andet performance, popkunst, proceskunst og konceptkunst. Han opsummerer: "Det till synes ömsesidigt exkluderande och tillsammans uteslutande system av särskilda kompetenser som dittills samlat konstarterne uppgick i ett 'utvidgat fält' för konstnärlig praktik i allmänhet, där alla medier, tekniker och diskursformer förefaller tillgängliga för konstnären." (N. Olsson 2012, 12)

Kunstnerne hvis værker jeg i denne forbindelse vil læse har alle det til fælles at de i deres selvforståelse først og fremmest er forfattere; ordene og sproget udgør deres afsæt, men ser man på deres praksis kunne de lige så vel beskrives som billedkunstnere. Særligt Place og Dischereit - men også i nogen grad Fitterman - gør brug af en lang række æstetiske former, medier og strategier, der i en mere traditionel optik forstås som tilhørende forskellige kunstarter; skulptur, performance, billede, lyd, litteratur og også mere relationelle praksisser; digitalt såvel som analogt. De indgår ofte i forskellige konstellationer og samarbejder med andre kunstnere og fagligheder hvilket medfører at deres arbejder kan være væsensforskellige fra projekt til projekt. Måden som meget af den konceptuelle litteratur der arbejder postproduktivt, indsamler materiale på, kan grundlæggende ses som en form for (re)arkivering. Ihvertfald hvis man, som den tyske kunsthistoriker og litterat Sven Spieker gør i en diskussion af Walter Benjamin, forstår arkivet som et medie. Set på den måde fungerer arkivet - ligesom fotografiet eller filmen - som indsamlinger af spor af en 'original' tid, der ikke længere findes. Spor der tidligere var bundet til et bestemt sted, men som nu, via indsamlingen og mediets videredistribuering, er blevet mobil. Sådan arbejder Place, Dischereit og Fitterman også, sproget de indsamler og videredistribuerer bliver i den bevægelse flyttet bort fra sit oprindelige 'bestemte sted' og rearkiveret.<sup>16</sup> Via remedialiseringer tilbagelægger de nye ruter igennem allerede eksisterende kulturelle landskaber.<sup>17</sup> De knytter konstant og på forskellig vis nye forbindelser mellem det dokumentariske og det fiktive; de arbejder med det stedsspecifikke i verden og historien, og ikke mindst: i sproget - hvilket meget ofte handler om at synliggøre forskellige andre, på forskellig vis marginaliserede, usynliggjorte eller udslettede stemmer som en del af en samtidig historie. Stemmen og stedet, stemmerne og stederne, hænger sammen på den måde.

## Stemmen i litteraturen

---

<sup>16</sup> Det er værd at bemærke at der i denne transformationsproces, også går noget tabt: "The fact that film and photography, in Benjamin's examples, often leave their objects unrecognizable because they reproduce only parts of them or because they reproduce them at very close range (...) is equivalent to the presence of fragmentary remnants of the past in an archive." (Spieker 2008, 26-27.)

<sup>17</sup> Formuleringen er direkte inspireret af den franske kunsthistoriker Nicolas Bourriauds bog om postproduktion: "Diskjockeyen, websurferen og postproduktionens kunstner repræsenterer i fællesskab en vidensfigur, der er kendetegnet ved opfindelsen af strækninger gennem kulturen. Alle tre er *semionauter*, der frem for alt producerer originale ruter mellem tegnene." (Bourriaud 2006, 15.)



Den amerikanske mediehistoriker John Durham Peters slår fast at stemmen<sup>18</sup> i udpræget grad er objekt for interdisciplinær interesse. Alligevel er det lykkedes Peters at konstruere "five main conceptions of the voice around which various academic fields of inquiry cluster". De fem er: *The voice as metaphor of power*; Guds stemme, Folkets stemme, at tildele visse grupper en stemme, at gøre andre tavse, at blive hørt. *The voice as a medium of communication*; en bærer af særlige egenskaber/signaler. *The voice as a vehicle of art and aesthetic expression*; når information videreformidles via en stemme som udtryk for en personlig stil for eksempel i litteratur, kunst og vokal performance - "one of the most universal pleasures for the human species is the sound of a voice." *The voice as a physical or physiological organ*; interessen er ikke-metaforisk, men i lunger, hals, polypper, akustik, anatomi, fysiologi med mere. *The voice as Eros*; der er få ting så erotisk som en stemme - "The voice can get under the skin in a way impossible for any other kind of touch." Peters overvejer selv om de ovenstående fem hovedkategorier måske kun er tre - da *Eros* er en slags *Power*, og de organiske egenskaber ved stemmen også er et medium for dets kommunikationskapacitet (Peters 2004). Som en slags spejling af nogle af Peters kategorier skriver den slovenske filosof Mladen Dolar at der findes en forståelse af stemmen som henholdsvis "The vehicle of meaning", "The source of aesthetic admiration" og en tredje kategori der på sin vis transcenderer begge de foregående, nemlig stemme som "an object which does not go up in smoke in the conveyance of meaning, and does not solidify in an object of fetish reverence, but an object which functions as a blind spot in the call and as a disturbance of aesthetic appreciation." (Dolar 2006, 4) Denne sidste kategori ligger nær det Roland Barths kalder for "la grain de la voix" (Barthes 1977) og er ligeledes beslægtet med Horace Engdahls forståelse af den litterære stemme (Engdahl 2004).

Stemmen i en litterær tekst har mange pseudonymer såsom tone eller stil eller personlighed; mange mennesker lader til at have en idé om hvad det er, stemmen; det er almindeligt at referere til den i for eksempel anmeldelser og litteraturkritik når man taler om at en forfatter endelig har *fundet sin stemme*. Men hvad det er forfatteren så har fundet, hvad den metaforiske stemme så egentlig er, mere specifikt, fremstår mindre klart. Sybille Krämer og

---

<sup>18</sup> Om stemmen mere generelt som teknologi, medium og hændelse, se (Connor 2000; Peters 2004; Dolar 2006; Kolesch and Krämer 2006; Neumark, Gibson, and Van Leeuwen 2010; J. Olsson 2011a). For mere om stemmens og tonens rolle specifikt i forhold til litteratur, se (Steffen Nielsen 2002; Engdahl 2004; Ngai 2005; Serup 2011a; Rösing 2012). Om stemmen med særligt fokus på oralitet og performativitet, se Barthes 1977; Ong 1982; Bernstein 1998 og om noget af det stemmen ytrer, der ikke er ord, se Connor 2014.

Doris Kolesch kalder stemmen for *ein Schwellenphänomen*, et tærskelfænomen: "Sie ist sinnlich und sinnhaft; Soma und Semantik, *aesthesis* und *logos* vereinigen sich in ihr." (Kolesch and Krämer 2006, 12). Krop og sind, individuel og social, indeksikalsk og symbolsk på samme tid. Den australske medieteoretiker Norie Neumark karakteriserer stemmen som et hængsel, der på samme tid holder "the sonorous and signifying together and apart" (Neumark, Gibson, and Van Leeuwen 2010, xx). Det er på stemmen vi genkender den Anden, siger den franske semiotiker Roland Barthes; "(like writing on an envelope) (...); it bears an image of their body and, beyond, a whole psychology (as when we speak of a warm voice, a white voice etc.)" (Barthes and Havas 1999, 146). Det er i stemmens materialitet, i måden den individuelle stemmes melodi bearbejder det specifikke sprog på - Barthes kalder det *diktion* - at der også findes en særlig *jouissance* i mødet med det Barthes kalder stemmens kerne: "The 'grain' is the body in the voice as it sings, the hand as it writes, the limb as it performs." (Barthes 1977, 188.) Stemmen i narrativ prosa, som den er defineret i den franske litterat Gérard Genettes narratologiske begreber, hjælper os til at definere fokaliseringen i en tekst. Hvem taler hvornår, hvorfra og til hvem. Den russiske sprogforsker Michail Bakhtin viser i sit arbejde med romanen, at der ikke er én stemme i litteraturen, men altid flere. Stemmen er aldrig monologisk, men altid, ifølge Bakhtin, et evigt foranderligt amalgam influeret af og i dialog med tidligere ytringer og forskellige sociale og regionale konnotationer - der, som den tyske filosof Alice Lagaay understreger det, allerede i sig selv er polyfone (Lagaay 2007, 34). Den svenske litterat Horace Engdahl hævder at det en forfatter for alvor bibringer verden og litteraturhistorien, er en særlig tone, en stemme, en nuance der ikke fandtes før. Et temperament måske. Engdahl krediterer den tyske filosof Friedrich Schlegel for at opdage at "tone har med helhed at gøre, eller snarere tværtimod: at helheden i et litterært værk fremtræder som tone" (Engdahl 2004, 20). Hvordan vi forstår tekstens tone har konsekvenser for hvordan og hvad vi læser og synes at forstå af teksten. Engdahl skriver: "Forskellen mellem mand og kvinde, gammel og ung ses ikke i ordene, den høres på stemmen." (Engdahl 2004, 181.) Tonen er tydelig og betydende, men svær at isolere, eller med Engdahls eksempel: "Fiktionens ansigter er distinkte uden at være individuelle og det samme gælder stemmerne." (Engdahl 2004, 12.) I det hele taget lader det til at være lettere at identificere stemmens fravær end dens nærvær. Engdahl skriver: "Stemmen er det der forsvinder når teksten udlægges" (Engdahl 2004, 149) og "Det synes som om stemmen i teksten forsvinder hvis man læser for hurtigt eller for langsomt." (Engdahl 2004, 206). Og et andet sted skriver han: "Den

[stemmen] indgår i forening med ordene men kan ikke transskriberes til ord." (Engdahl 2002a, 9). Som man kan se er det svært rigtigt at konkretisere stemmens næsten benjaminske aurale kvaliteter hos Engdahl, at høre den lader til at kræve et vist individuelt kallibreret gehør; hvad afgør for eksempel om læsetempoet er *det rette*. Det er som man enten har dette gehør - eller netop ikke har det - men hvem der skal afgøre dét og ikke mindst; hvordan det skal afgøres, det skriver Engdahl ikke meget om.<sup>19</sup>

Stemmen i litteraturen er essentielt en dynamisk størrelse, derfor må enhver analyse af den litterære stemme også være det; man må lede efter forskellige ting i forskellige tekster og gøre brug af forskellige og forhåndenværende redskaber; stilistik, narratologi, metrik og så videre. Også den danske litterat Lilian Munk Rösing skriver sig flere steder op imod Horace Engdahls afstandtagen fra 'maskinlæren' til fordel for 'gehøret', og argumenterer for at man godt kan "komme nogen vegne med sin stemmekarakteristik med stilistisk og retorisk analyse". I det hele taget foreslår Munk Rösing en analytisk destillering af stemmen der klart adskiller stemmen fra tekstens tema; " (...) *hvordan* stemmen er, må adskilles fra *hvad* den taler om". Stemmen har også noget med tekstens stemning at gøre, hvilket indbyder til beskrivelse med affektive termer, men, skriver Munk Rösing, det er vigtigt at "skelne mellem de affekter, teksten eventuelt tematiserer og benævner, og den affekt, som præger stemmen" (Rösing 2012, 81).<sup>20</sup> Et gennemgående og vigtigt spørgsmål der melder sig når man taler om stemmen i litteraturen, er på hvilket niveau den optræder. Tilhører stemmen forfatteren, teksten selv eller karaktererne der måtte optræde i den. Munk Rösing foreslår en skelnen mellem *stemme* og *tone*; stemmen befinder sig på fortællerens niveau hvad enten denne er implicit eller eksplicit, og er at ligne med en *voice-over* i en film. Tonen befinder sig på den implicitte autors niveau, og kan sammenlignes med underlægningsmusikken i en film (Rösing 2012, 75). Men *hvad er* stemmen så i litteraturen? Det er ikke blot noget der kolporterer en

---

<sup>19</sup> Peter Stein Larsen stiller sig kritisk an over for Engdahls brug af "mysticisme" og "luftige formuleringer" og påpeger hvordan Engdahls idé om stemmen "grundlæggende har et særdeles abstrakt og u håndgribeligt præg" (P. S. Larsen 2013, 132). I Stein Larsens læsning er Engdahls fænomenologiske position og begrebsbyggeri i høj grad udviklet som en polemisk kritik af dekonstruktionens "rene retoriske spil". Hvor retorik fremstår negativt som ren pragmatisk overtalelseskunst. Og "stemmen kan modsat identificeres som det i teksten, der med størst mulig konsekvens søger bort fra det retoriske eller overtalende" (P. S. Larsen 2013, 131). I sidste ende, opsummerer Stein Larsen Engdahl, må stemmen være udtryk for en bagvedliggende intentionalitet der findes på værkets eller på den implicitte forfatters niveau.

<sup>20</sup> Se også Rösings læsning af "Strindbergs vrede stemme" (Rösing 2013) og min egen artikel "Stemmeprøver" (Serup 2011a) hvor jeg foreslår hvordan man mere konkret kan lede efter stemmen i en tekst.

historie, skriver Munk Rösing, tværtimod, kan man se litteraturen som noget der kolportere en stemme - vi bør betragte stemmen "som ikke bare et medium, men som sagen selv, som det stof litteraturen er gjort af" (Rösing 2012, 72).

## Stedet i litteraturen

Et lige så interdisciplinært og flydende begreb som stemmen, udgør stedet.<sup>21</sup> Stedsteori er heller ikke en fagspecifik term, men bliver brugt til meget, mange forskellige steder. Stedsteorien eller -teorierne, består af termer der er hentet fra forskellige steder, og som indgår i et større kredsløb "i migrerende idéer, greb og termer, der gerne skulle udforske og berige gældende forestillinger, hvor de måtte dumpe ned" (Mai and Ringgaard 2010, 7), som de danske litterater Anne-Marie Mai og Dan Ringgaard skriver i introduktionen til deres antologi *Sted*, der igennem en række kernetekster overordnet præsenterer forskellige metodiske tilgange til skæringspunkterne mellem litteratur og sted (fænomenologisk, sociologisk, økokritisk, feministisk, topografisk med mere). "Alle disse termer bør, når det gælder sted og litteratur, diskuteres med en dobbeltrettet opmærksomhed: Hvilken rolle spiller stedet i litteraturen, og hvad kan litteraturen sige om stedet?" (Mai and Ringgaard 2010, 19.) Den kinesisk-amerikanske geograf Yu-Fu Tuan siger om *place* og *space*, at *space* er det mere abstrakte der først bliver til *place* når vi lærer det at kende, når vi bruger tid der og tilskriver det værdi. *Place* og *space* er gensidigt afhængige og har brug for den andens tilstedeværelse for overhovedet at blive defineret (Tuan 1977, 6). Som jeg kommer tilbage til om et øjeblik, definerer Tuan også forskellen på sted og rum på andre og efterhånden mere kontroversielle måder, men denne mere grundlæggende opdeling mellem *sted* og *rum*, *place* og *space*, er nogenlunde alment anerkendt. At stedet bliver sted ved at blive set. Som den norske litterat Anniken Greve har skrevet i artiklen "Kort om stedsfilosofi", kommer områder til syne som steder ved at mennesker stiller sig i forhold til dem. Stedet er en funktion af denne måde at stå i forhold til omgivelserne på: "Stedet er en flekk på jorden som kommer til syne for det menneskelige blikket som *sted*." (Greve 1996.) "Spaces have areas and volumes.

---

<sup>21</sup> Om (forskellige typer af) sted mere generelt, se Tuan 1977; Greve 1996; Casey 1998; Foucault 1998; Cresswell 2004; Mai and Ringgaard 2010; Tygstrup 2012. Om sted i forhold til litteratur og litteraturhistorieskrivning, se (Ringgaard 2010; Mai 2010a; Mai 2010b; Mai 2011a; Mønster 2013a; Moslund 2015). Om betydningen af sted og stedspecificitet i bredere analyser af kunst og kultur, se Kwon 2002; Breunig et al. 2013; Ring Petersen 2009, særligt 383–409. Se også kapitlet Hvisken og raslen for yderligere diskussion og for en mere konkret undersøgelse af stedet.

Places have space between them." (Cresswell 2004, 8.) Overordnet set kan *place* altså anskues som en særlig slags *spaces* som vi tilskriver betydning og relaterer til eksistentielt, som det der kommer til syne for os, det der træder frem. Den britiske geograf Tim Cresswell skriver - med brug af den engelsk-amerikanske geograf John Agnews termer - at tre fundamentale aspekter må være tilstede samtidig for at der kan være tale om et sted; "Location", "Locale" og "Sense of place". *Location*: Stedet er konkret placeret et sted, det er lokaliseret og kan findes på et kort (det kan ting der bevæger sig, som for eksempel et skib, jo også). *Locale*: Stedet findes et fysisk, konkret sted med en række sociale relationer som baggrund - *locale* defineres som: "the actual shape of place within which people conduct their lives as individuals, as men or women, as white or black, straight or gay." (Cresswell 2004, 7.) *Sense of place*: Fornemmelsen for stedet - eller stedets ånd, *Genius Loci* - har at gøre med de subjektive og følelsesmæssige forbindelser den enkelte har til stedet, og uden hvilket det ikke er et *sted* (Cresswell 2004, 7-8). Tuan ser stedet som noget statisk, som en pause i tidens strøm, hvorfor stedet som sådan er en funktion af tiden. Stedet, skriver han, er den synliggjorte tid: "If we see the world as process, constantly changing, we should not be able to develop any sense of place." (Tuan 1977, 179.) I takt med at den moderne globalisering har vundet frem, med øget migration og acceleration af bevægelse, er stedstænkere som Tuan i stigende grad blevet kritiseret for at "teoretisere stedet som fikseret, lukket og reaktionært" (Moslund 2013, 205). Kritikken er blandt andet kommet fra folk som den engelske geograf og sociolog Doreen Massey, der netop ser verden som process og advokerer for en global fornemmelse for sted, hvilket også er titlen på en berømt artikel hun har skrevet (Massey 2010). Massey og andre translokale og transkulturelle stedstænkere ønsker at opløse den tætte forbindelse mellem sted og identitet og tager udgangspunkt i en forståelse af stedet som et flow af kulturelle blandinger og globaler forbindelser der sætter sit præg på det lokale sted (Moslund 2013, 205).<sup>22</sup> Imodsætning til Tuan forstår Casey stedet mere som en begivenhed end som en ting, der lader sig assimilere i forhold til andre kendte kategorier. Stedet *er* ikke, men bliver hele tiden til, performativt, stedet *sker*. Det er derfor at steder egner sig så godt til at blive fortalt,

---

<sup>22</sup> Se også kapitlet Hvisken og raslen hvor jeg vender tilbage til Massey og hendes essay, samt præsenterer Sten Pultz Moslunds kritik af de translokale og transkulturelle stedstænkere der, på trods af gode og nødvendige indsigter, også indimellem står i fare for faktisk at glemme de konkrete, fysiske steder, skriver Moslund, og blive for populære i jargonagtige dikotomiseringer mellem fødder/rødder, routes/roots og åbne/lukkede; "Sådanne simplificerende paradigmer har mere med kulturpolitiske debatter at gøre (...), end de egentlig skaber nogen større indsigt i de komplekse processer, der er på spil i forholdet mellem menneske, bevægelse, krop, kultur og sted." (Moslund 2013, 208.)

det være sig som historieskrivning eller fortælling (Casey 2010, 112, 114). Casey er tydeligt inspireret af Heidegger, der blandt andet i det for stedsteorien klassiske foredrag *Bauen Wohnen Denken* fra 1951, taler om stedet som det der samler tid og rum. Problemerne med Heideggers analyse, skriver Dan Ringgaard, angår kroppens, historiens og sprogets betydning for stedet (Ringgaard 2010, 29).<sup>23</sup> Casey indskrifter for alvor den fænomenologiske krop som en grundlæggende del af stedserfaringen, hos ham bliver stedet til et sted mellem krop og landskab, og er fænomenologisk set kendetegnet ved to essentielle træk. Det første er *den levende krops rolle*, og det andet er at *stederne samler*. Kroppen er det konkrete medium for oplevelsen af en stedlig verden, og hele udgangspunktet for at percipere noget som helst forudsætter et kropsligt subjekt der lever på et sted, skriver Casey (Casey 2010, 102, 108). Men også og ikke mindst kroppens *bevægelse* på og mellem stederne, samt dette at *blive* på stedet, er ganske afgørende for forståelsen af stedet: "En del af stedets magt, selve dets dynamik, finder man i dets tilskyndelse til bevægelse i selve dets midte (...) " (Casey 2010, 105). Stederne samler tingene i deres midte, men stederne samler også oplevelser, historier, sprog, tanker; erindringer og forventninger er knyttet til stedet. Hvad andet evner at udvirke en så massivt forskelligartet fastholdelse, spørger Casey nærmest retorisk og svarer selv, at det for eksempel ikke er en evne der er de enkelte menneskelige subjekter forundt; "Evnen tilhører stedet selv, og det er en evne til at samle" (Casey 2010, 109). Det er denne *samling* der giver stedet sin særlige varighed, og gør det muligt at vende tilbage til det *samme sted* igen og igen - "og ikke blot [til] samme position eller beliggenhed" (Casey 2010, 111). Det er denne særlige evne til at samle i Caseysk forstand, der kan gøre stedet til noget særligt og også noget særligt konkret i forhold til kollektiv- og kulturel erindring. Stedet er godt egnet til at indeholde eller inddæmme ("contain") erindringer - til at opbevare og gemme dem; imens erindringen selv er et sted hvor fortiden kan genopstå og overleve (Casey 1987, 186 via Whitehead 2009, 10).<sup>24</sup>

Om stedet går forud for rummet, eller rummet for stedet, er omstridt og betydningsfuldt i forhold til hvordan man forstår begge dele. En gennemgående pointe hos Casey er den at stedet udgør en grundlæggende kategori, erkendelsesmæssigt, såvel som for al menneskelig væren - alt der sker, sker på et sted; rummet såvel som tiden er foranlediget og specificeret af

---

<sup>23</sup> Ringgaard diskuterer hele foredraget, også i relation til Casey, her: Ringgaard 2010, 24–36.

<sup>24</sup> Se kapitlet Kulturel erindring for mere om kollektiv erindring, kulturel erindring og erindringssteder.

stedet, skriver Casey (Casey 2010). Ifølge den danske litterat Frederik Tygstrup er det blevet almindeligt at tale om et overordnet *spatial turn* som særlig karakteristisk for det 20. århundredes videnskab hvor det 19. århundrede var særlig optaget af *tiden*, ikke mindst i skikkelse af forskellige former for historiefilosofi (Tygstrup 2012, 293). Litteraturen rummer mange specifikke muligheder for at producere, repræsentere og organisere (tid og) rum, skriver Tygstrup: " (...) teksten kan, i modsætning til ikoniske fremstillingsmåder, meget præcist fokusere på og artikulere de relationer, som er afgørende for specifikke rumlige kvaliteter og egenskaber: en særlig stemning et sted, en særlig oplevelseskvalitet, en særlig indsigt, et særligt møde, som giver et sted dets egenart." (Tygstrup 2012, 297) Hvordan disse rumlige kvaliteter og egenskaber mere konkret manifesterer sig i litteraturen, kan man se i Dan Ringgaards rige monografi *Stedssans* (Ringgaard 2010). Ud over en grundig gennemgang og bred præsentation af en række teoretiseringer af og tilgange til stedet - organiseret under overskrifterne *Pausen, Kloden, Kroppen, Rejsen* og *Kortet* - rummer bogen en mængde konkrete læsninger af nyere, særlig skandinavisk, litteratur; hvad kan litteraturen sige os om stedet, spørger Ringgaard, og giver selv i bogen, i sine læsninger, en række meget forskelligartede og overbevisende bud.<sup>25</sup>

### **Arkivet: The *how* of culture, how data lives**

I afhandlingen vil jeg introducere til den samtidige konceptuelle litteratur; mere specifikt til den eller de bevægelser der på engelsk går under navnet *Conceptual Writing*, og som har eksisteret de sidste cirka 15 år; efterfølgende vil jeg kort introducere til vidnesbyrdlitteraturen, der som genre særligt knytter sig til Holocaust eller Shoah, men jo også er en mere generel litterær genre kendetegnet ved en række overordnede karakteristika. Vidnesbyrdlitteraturen er relevant i denne forbindelse af to årsager. For det første fordi der findes en konceptuel vidnesbyrdlitteratur og dokumentariske såvel som pseudo-dokumentariske postproduktive repræsentationer af Holocaust / Shoah. Men også, og for det andet, fordi en del af den konceptuelle litteratur der omhandler andet end Holocaust og folkedrab, kan ses som en art vidnesbyrdlitteratur.

---

<sup>25</sup> Se også Louise Mønsters afsnit "Stedet og litteraturen" i *Mødesteder* (Mønster 2013a, 28–33).

At noget er dokumentarisk vil som udgangspunkt og som regel betyde at det beskæftiger sig med sociale repræsentationer, og at det baserer sig på virkelige og faktisk stedfundne begivenheder. Det dokumentariske er forbundet med en form for vidnesbyrd og nærvær, sædvanligvis direkte i forhold til kilden eller kilderne til en given historie. En grundambition for det dokumentariske er at udtrykke grundlæggende sandheder. Men det dokumentariske kan også beskrives som "a 'mode'" der har med hvordan det bliver modtaget at gøre, hvordan læserne eller seerne modtager materialet, med hvilken type tiltro (Saunders 2010, 15). Jacques Rancière betragter ligefrem det dokumentariske som en særlig fiktionsgenre der ikke blot bevarer erindringer, men primært og aktivt skaber dem (Rancière 2007b). Går man til litteraturen for en mere specifik og alment anerkendt definition på hvad *en dokumentar* er - går man forgæves. Det vender jeg grundigere tilbage til i kapitlet Hot Contents in Cool Containers.

Vidnesbyrdet handler som udgangspunkt om at give vidnet en stemme der kan høres. Vidnesbyrdlitteraturen er lidt nedladende blevet kaldt 'arkiv-litteratur'; de forfattere der *var der* og var så heldige at overleve, og derfor senere har kunnet aflægge vidnesbyrd, er ikke 'rigtige' forfattere, det er skæbnen, tilfældighedernes spil og så videre der har resulteret i at det lige er dem der har kunnet skrive de bøger (Thurah 2002, 6). Meget af den konceptuelle litteratur, ikke mindst den del af den der arbejder postproduktivt, *er* arkiv-litteratur. Noget endda i den dobbelte forstand at det med overlæg er blevet skabt for at kunne blive arkiveret og derigennem blive til en bog eller et kunstværk. I værkerne indgår tekster der ofte stammer fra et kulturelt alment tilgængeligt reservoir; tekster der allerede har været i omløb; i medier, i retssale, som billedtekster på museer, i togplaner og telefonbøger. Den postproduktive litteratur er en måde at indsamle materiale på. I lighed med tidligere avant-garders strategier, som for eksempel Hannah Höchs eller John Heartfields collager, er det en måde at arkivere kulturelt materiale på. På same måde har Sven Spieker peget på arkivet som figur, i det han kalder for Marcel Duchamps "anæmiske arkiver" og El Lissitskys *Demonstrations Rooms* (Spieker 2008, 51). Arkivet som gennemgående figur i den konceptuelle litteraturs postproduktive strategier, knytter aktivt an til et begreb som kulturel erindring; en undersøgelse ikke bare af hvad man kan sige som menneske, som system, kultur og samfund, men en egentlig undersøgelse af noget af det der rent faktisk bliver sagt. Værkforståelsen er performativ, og som sådan indskriver brugen af begrebet i nærværende afhandling sig i den



historie, hvor performativitsbegrebet er blevet en stadig mere udbredt metafor i mange kulturanalyser. Det er den amerikanske teatervidenskabsmand Marvin Carlson der har gjort opmærksom på det; herved, siger han, er der de seneste år sket et generelt skift i fokus fra "the 'what' of culture to the 'how' of culture". I direkte forlængelse heraf skriver de danske kunsthistorikere Gunhild Borggren og Rune Gade: "Performance as critical discourse allows for focusing attention on data, not as accumulations of cultural material, but as a source to how data lives and operates within a culture 'by its actions.'"<sup>26</sup> (Borggreen and Gade 2013, 13.) Performance som en kritisk diskurs der altså også giver os adgang til visse dele af kulturens metadata.

### **Poetiske dokumenter, uncreative writing og postproduktion**

Kært barn har mange navne, men det er ikke lige meget, hvad man kalder det. Peter Eske Vinnum skriver således i en artikel i *Kritik* om "Den konceptuelle forfatterrolle", at "Alle disse [konceptuelle] metoder samles under en fælles betegnelse: *postproduktion*" (Vinum, 93), og Tue Andersen Nexø skriver i en anmeldelse i *Vagant*, at denne samtidige poetiske tradition "skiftevis er blevet kaldt 'poetiske dokumenter', postproduktiv litteratur, konceptuel litteratur og uncreative writing" (Nexø 2011, 97). Der lader altså til at herske en vis forvirring om begreberne.

For ganske kort at opsummere: De *poetiske dokumenter* refererer til den franske forfatter Franck Leibovici og dækker over, hvad hans danske oversætter, Lene Asp, kalder "en særlig tekstuel form", hvor det poetiske ved dokumentet ikke er "en særlig æstetisk ressource så meget som det er et aktivt format eller en optik" (Leibovici 2010, 89).<sup>27</sup> Den *postproduktive litteratur* refererer til den franske kunsthistoriker Nicolas Bourriauds begreb postproduktion, fremsat i værket *Postproduction* (2006), der igen er hentet fra tv- og filmverdenen hvor det betegner efterbehandlingen som det allerede indspillede materiale bliver udsat for; redigering, klipning, beskæring, overførsel fra film til video og så videre. Den *konceptuelle litteratur* refererer til billedkunstens konceptkunst med protagonister som Sol LeWitt og bag

---

<sup>26</sup> Borggren & Gade refererer videre til Marvin Carlsons *Performance: A Critical Introduction* (Routledge 2004; ix).

<sup>27</sup> For en grundigere diskussion af poetiske dokumenter, se for eksempel Lene Asps artikel på Promenaden (Asp 2012) og ikke mindst kommentarerne til den.

ham Marcel Duchamp, hvor det enkelt sagt er idéen bag et værk værket vurderes på, frem for på udførelsen af det. Og endelig refererer *Uncreative writing*, der er en slags ordspil på og oprør imod den særligt anglosaksiske tradition for creative writing, til den amerikanske forfatter Kenneth Goldsmith, der til forsvar for radikal transkription og appropriation bl.a.<sup>28</sup> skriver:

Når vores ideer om det der opfattes som kreativitet bliver så fortærskede, så forudbestemte, så sentimentale, så tilsmudsede, så romantiserede ... så *ukreative*, så er det på tide at løbe den modsatte vej. Har vi virkelig brug for endnu et 'kreativt' digt om den måde solen rammer vores arbejdsbord på? Nej. Eller endnu en 'kreativ' fiktion der følger heltens forunderlige sejr og spektakulære fald? Absolut ikke.  
(Goldsmith 2010, 78.)<sup>29</sup>

Eller i Craig Dworkins version, der både er en reaktion på den mere kritiske reception, den konceptuelle litteratur har modtaget, og samtidig nok også et hip til det ofte fremførte argument om, at 'alt litteratur er konceptuelt', hvis konceptuelt altså blot og bart forstås som idébaseret eller gennemspillende en på forhånd etableret form:

The hundred-thousandth lyric published this decade in which a plainspoken persona realizes a small profundity about suburban bourgeois life, or the hundred-thousandth coming-of-age novel developing psychological portraits of characters amid difficult romantic relationships and family tensions, is somehow still within the bounds of the properly creative (and these numbers are not exaggerations); yet the first or second work to use previously written source texts in a novel way are still felt to be troublingly improper.  
(Dworkin and Goldsmith 2011, xxxix.)

Poetiske dokumenter, uncreative writing og postproduktiv litteratur kan alt sammen siges at være former for konceptuel litteratur. Konceptuel litteratur er paraplybegrebet, der rummer det hele. Men som man kan forstå, adskiller postproduktion sig fra de andre termer ved at være en metode, ikke et anslag til en -isme, komplet med ideologisk overbygning og det hele.

---

<sup>28</sup> Se (Serup 2013b) for en grundigere præsentation og eksemplificering af, hvordan man kan forstå postproduktionsbegrebet i relation til (konceptuel) litteratur og se det store og inspirerende temanummer af OEI om de mange kunstneriske strategier der på forskellig vis alle er i familie med post-produktionen (Lundberg, Magnusson, and Olsson 2003).

<sup>29</sup> For en grundig og veleksemplificeret gennemgang af, hvad Kenneth Goldsmith forstår ved Uncreative writing, se dennes essaysamling af samme navn (Goldsmith 2011a).

Internationalt arbejder en lang række konceptuelle forfattere på en lige så lang række forskellige måder, hvorfor der heller ikke overraskende ikke findes én konceptuel litteratur, men mange. Dog lader én strategi eller metode til at være den mest fremherskende, og det er netop postproduktionen. Det alle postproduktive arbejder har til fælles, er at de bygger på et allerede eksisterende materiale, et materiale der manipuleres efter forskellige principper og systemer og sædvanligvis allerede er offentligt tilgængeligt i en rå, poetisk ubearbejdet form. Og for forfattere der arbejder postproduktivt, består det materiale ganske ofte af ord, der allerede for længst er ytret og ofte, men ikke altid, i en helt anden sammenhæng end kunstens. Eller man kunne sige: i stedet for at undersøge hvad det er muligt at udtrykke med ord, undersøger den postproduktive litteratur, hvad det er, der faktisk bliver udtrykt med ord. Det bliver også en af mine gennemgående tilgange i denne afhandling - efter at konceptkunsten og den konceptuelle litteratur i mange år primært er blevet læst som om (det eneste) de handler om er vilkår og betingelser for æstetisk praktik, vil jeg i højere grad læse hvad der faktisk står.

Eksempler på konceptuel litteratur, der ikke er postproduktiv, kunne være franske Claude Closkys "The first thousand numbers classified in alphabetical order" (1989),<sup>30</sup> Caroline Bergvalls "Shorter Chaucer Tales" fra *Meddle English* (Bergvall 2011) eller canadiske Christian Böks igangværende *Xenotext*-projekt. Closkys tekst er, som titlen røber, alle tal fra 1 til 1000, men skrevet i alfabetisk rækkefølge frem for numerisk. Bergvall gengiver nutidige tekster og situationer – for eksempel en BBC-reportage fra pavens besøg i Polen – i en form, der ligner Chaucers *tales* og omplantet til noget der ligner det middelalderengelske, *Middle English*, man talte på Chaucers tid i 1300-tallets England. Böks projekt, der ledsages af mange former for dokumentation og antager mange former, går i bogstavelig forstand ud på at skabe et levende digt, skrevet i en DNA-sekvens og implanteret i en bakterie, der, når RNA'en 'aflæser' digtet, 'skriver' et andet digt tilbage. Det er kompliceret at forklare, men angiveligt virker det.<sup>31</sup> Bakterien skulle ud over at være selvlysende også være usædvanlig overlevelsesdygtig, og Bök taler selv om at han er i færd med at skrive et i bogstavelig forstand udødeligt digt, der vil overleve menneskeheden ...

---

<sup>30</sup> Blandt andet tilgængelig via The Ubu Anthology of Conceptual Writing:  
[http://www.ubu.com/concept/closky\\_1000.html](http://www.ubu.com/concept/closky_1000.html)

<sup>31</sup> Se for eksempel interviewet med Bök i Triple Helix Online (Kim 2014) og Böks egen beskrivelse af projektet her: <http://www2.law.ed.ac.uk/ahrc/script-ed/vol5-2/editorial.asp#sdendnote1anc>

Det, de ellers meget forskellige arbejder har til fælles, er at de overfører tekst fra et område til et andet; også selvom det ikke er en tekst der konkret foreligger og som sådan kan postproduceres. Det ville for eksempel dårligt give mening at sige at Closky postproducerer talrækken. I så fald kunne man med lige så stor ret sige at alle der benytter sig af et alfabet, de ikke selv har opfundet, arbejder postproduktivt, og så mister begrebet sin relevans. Stedet kildeteksten – eller inspirationen – stammer fra, har sædvanligvis ikke meget med kunst at gøre; talrækken, en journalistisk reportage, en DNA-sekvens. Kunsten består i bearbejdningen af materialet, idéen hvormed man bearbejder det, skarphe den hvormed det er indrammet og i ændringen af diskursen omkring det. Ved at fjerne kildeteksten fra sin profane og hverdagslige kontekst og placere den i en anden, en kunstkontekst, forvandles den. I kunstkonteksten findes der andre øjne, der stilles andre spørgsmål, og der gælder andre parametre for eksempelvis et objekts brug, nytteværdig, æstetik og den type opmærksomhed, vi tildeler det. Med Majorie Perloff: "Context always transforms content" (Perloff 2010, 48), og som Caroline Bergvall har skrevet i introduktionen til antologien *I'll Drown my Book*: "Thieving denaturizes what it steals" (Bergvall, Carmody, and Brown 2012, 18). Den forandrede kontekst er ikke kun den, der opstår ved, at teksterne nu pludselig optræder under (kunst)institutionens sanktionering. Det, jeg for lethedens skyld kalder for det profane materiale, bliver også konkret forandret i måden det bliver remedieret og fremført på – på bogsiden, i oplæsningen og/eller den paratekstuelle præsentation af det; bare det at nedskrive hele talrækken fra 1 til 1000 er en fysisk og konkret manifestation af noget, der sædvanligvis eksisterer som en allestedsnærværende mere eller mindre usynlig abstraktion. Ligesom fremførelsen af en tekst er det, med al den krop og lyd der nødvendigvis må følge med. Teksten får på flere måder andre kroppe stillet til rådighed. Den fremstiller det (måske) allerede kendte anderledes for vores opmærksomhed; pointen kan forekomme banal, men er det jo kun i praksis, hvis værket er dårligt.

### **Konceptuel vidnesbyrdlitteratur: Dokumentarisk og pseudo-dokumentarisk**

Traditionelle kanoniserede vidnesbyrdsforfattere som italienske Primo Levi, spanske Jorge Semprún, rumænske Elie Wiesel, ungarnske Imre Kertész og polske Tadeusz Borowski skriver alle om selv at have overlevet Holocausts udryddelseslejre. Men de konceptuelle og postproduktive Holocaustvidnesbyrd fremføres ikke af øjenvidner. Snarere af en slags vidner

til vidnerne. At forstå det som et vidnesbyrd kan forekomme kontroversielt, som jeg vil vende tilbage til om et øjeblik, blandt andet i en diskussion med Horace Engdahl, men det er ikke desto mindre det jeg i det følgende vil hævde: at dele af den konceptuelle litteratur kan forstås som en - måske endda radikaliseret eller næste generations - vidnesbyrdlitteratur.

Man kan argumentere for at en stor del af for eksempel Georges Perecs forfatterskab, det prominente franske medlem af OuLiPo;<sup>32</sup> i en psykologisk-eksistentiel læsning, kan læses som netop konceptuel vidnesbyrdlitteratur, sådan som blandt andre Tania Ørum har gjort det.<sup>33</sup> Perec bærer således vidnesbyrd om at have overlevet, blive efterladt og som fransk-jødisk barn holdt skjult, også i vid udstrækning for sig selv, så at han ved næsten intet at vide om hvem han var, hvor han kom fra, eller hvad der var sket med hans familie, ikke skulle kunne røbe noget og på den måde bringe sig i fare. Perecs far døde som frivillig i anden verdenskrig, hans mor blev deporteret og døde højst sandsynligt i Auschwitz. Det lykkedes umiddelbart før hendes internering at få sendt Perec med Røde Kors ud af Paris og til farens familie i Vercors-distriktet. I modsætning til størstedelen af Perecs arbejde, har de eksempler på konceptuel vidnesbyrdlitteratur jeg her beskæftiger mig med, alle det til fælles at de er poesi; enten hævder de at være det, bliver læst sådan, eller begge dele. Imodsætning til de ovennævnte vidnesbyrd der alle er skrevet på prosa og i en fortællende form med retoriske virkemidler der ligner romanens. Derudover har ingen af de forfattere jeg bruger, selv været direkte involveret i anden verdenskrig – med undtagelse af østrigske Heimrad Bäcker, der opnåede rang af *Gefolgschaftsführer* i Hitler Jugend og som 18-årig meldte sig ind i NSDAP, men aldrig nogensinde var direkte involveret i krigshandlinger.

En af de ting der måske er allervigtigst i definitionen af et vidnesbyrd og i definitionen af vidnesbyrdlitteraturen, er at *man har været der selv*, at man har *set det med egne øjne*, og som sådan med al sin personlige ethos står bag det vidnesbyrd man aflægger. Når jeg alligevel hævder at den nyere poesi jeg her fremhæver, er vidnesbyrdlitteratur, hænger det i høj grad

---

<sup>32</sup> Den internationale eksperimenterende forfattergruppe Ouvroir de Littérature Potentielle der skriver tekster baseret på forskellige matematiske formler og begrænsninger. Jeg mener ikke at man kan henregne OuLiPo til den nyere form for konceptuel litteratur - se også kapitlet Konceptuel litteratur - men det kan diskuteres, alt efter hvilken definition af 'det konceptuelle' man arbejder med.

<sup>33</sup> I artiklen "Det infra-ordinære" (Ørum 2003). Ørum bruger ikke betegnelsen konceptuel vidnesbyrdlitteratur, som er min opfindelse. Se også Christian Yde Frosthols fine, personlige introduktion til Perecs liv og værk i *Paris en brugsanvisning* (Frostholt 2013).

sammen med måden den er det på. At det er konceptuel litteratur. En litteratur der i dette tilfælde bygger på fundet materiale af primært sproglig karakter; dokumenter der hidrører fra og/eller dokumenterer Holocausts infrastrukturelle bureaukrati og arkitektur. Hos Heimrad Bäcker er det for eksempel togplaner eller oversigter over gennemsnitlig levetid i koncentrationslejrene eller antal daglige kilometer tilbagelagt og det daglige antal døde i forbindelse med døds marcherne da de samme lejre blev rømmet i 1945 umiddelbart før Det Tredje Riges kapitulation. Hos amerikanske Charles Reznikoff er det afskrifter fra vidnesbyrd givet ved Nürnberg-processen og ved Eichmann-ressagen i Jerusalem. Hos amerikanske Robert Fitterman består materialet af billedtekster fra The United States Holocaust Museum i Washington, men teksten står underligt bar tilbage, isoleret fra de fotografier de til hverdag beskriver. Det er en konceptuel poesi der igennem postproduktionen af allerede eksisterende dokumenter – ved at arrangere og fremvise *facts*, frem for selv at forsøge at beskrive dem – undersøger fænomenet Holocaust. Først og fremmest er det en sproglig undersøgelse, en undersøgelse der foregår i og af sproget. Det kan man for så vidt hævde om al litteratur, at det er en undersøgelse i sproget, men her er det dog radikaliseret eller bogstaveliggjort i den forstand at det ikke udelukkende undersøges hvad det er muligt at sige med ord, hvordan man kan udtrykke eller beskrive noget så uforståeligt, så ubeskriveligt, en på alle måder ekstrem erfaring som Holocaust – jævnfør Adornos berømte diktum om at det er barbarisk at skrive digte efter Auschwitz (Adorno 1972, 29) og hele den efterfølgende diskussionen<sup>34</sup> - her bliver det, tilsyneladende mere nøgternt, undersøgt hvordan det rent faktisk bliver beskrevet.<sup>35</sup> Eller, som Heimrad Bäcker i efterskriftet til *nachschrift* bliver citeret for at sige: "Es genügt, die Sprache der Täter und der Opfer zu zitieren. Es genügt, bei der Sprache zu bleiben, die in den Dokumenten aufbewahrt ist. Zusammenfall von Dokument und Entsetzen, Statistik und Grauen." (Bäcker 1986, 131.) Det er nok: Det rækker at holde sig til det sprog der er opbevaret i dokumenterne, "the toneless language of bureaucracy", som den canadiske digter og litterat Derek Beaulieu har karakteriseret sprogtonen i Bäckers bog (Beaulieu 2011, 52). I et essay om den litterære stemme, skriver den amerikanske digter og litterat Charles

---

<sup>34</sup> For eksempel replicerede Primo Levi at det eneste mulige at gøre efter Auschwitz netop var at skrive digte. (Lassen 2011, 16).

<sup>35</sup> Den danske litterat Morten Lassen citerer den israelske forfatter Aharon Appelfeld, der selv har overlevet Holocaust, for i sympati med Adornos diktum at sige: "Hold litteraturen uden for det område. Lad tallene tale for sig selv, lad dokumenterne og de veldokumenterede fakta tale." (Lassen 2011, 16.) Det er disse næsten videnskabeligt, fagligt solidt udseende fakta og dokumenter, som den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur i nogen grad lader tale for sig selv.

Bernstein at "poetry's all about accent while theory has a tendency to sound the impersonal" (Bernstein 2009, 143). Men med den konceptuelle litteratur der arbejder postproduktivt, har vi ofte at gøre med en poesi der gør alt hvad den kan for at fremstå så upersonlig som muligt. Det er en poesi der, ved at adskille det bureaukratiske sprog fra dets funktioner, fra dets naturlige miljø så at sige, og ved at indsætte det i en poetisk eller kunstinstitutionel kontekst, ser på det fra en anden vinkel, i et andet perspektiv end det dagligdags, utilitaristiske.

Om Charles Reznikoffs metode i *Testimony* (1978), der ifølge Reznikoff selv består i primært at slette så meget i kildeteksterne som muligt, at reducere og kondensere, skriver den svenske digter og oversætter Ulf Karl Olov Nilsson at resultatet er, at der ikke længere findes noget juridisk ræsonnement, ingen domme, ingen værdidomme, ingen udtryk for følelser, ingen sentimentalitet i Reznikoffs tekster:

Kvar finns således vittnets röst och den precist utmejslade detalj som gör motstånd mot alla försök att läsa allegoriskt eller metaforiskt, den sista destillerade enskildthet som ger händelsen möjlighet att tala för sig själv - och tillåter så mycket som möjligt att vara osagt.  
(Reznikoff 2009, upag.)

På den måde kan Reznikoffs metode, som den her bliver beskrevet, siges at være symptomatisk for den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur som sådan. Den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur arrangerer det allerede anvendte sprog og forsøger at lade det tale for eller som sig selv og på den måde gestaltes en undersøgelse ikke kun i sproget, men simpelthen af det. Naturligvis er sproget selv ikke det eneste man får øje på i sådan en læsning, men sproget, som det i sin oprindelige kontekst er meningen nærmest skal være usynligt, bliver netop synligt alene ved at blive pakket om som poesi. Når man skal fælde en konkret juridisk dom, for eksempel, på baggrund af en tekst, et vidnesbyrd, lægger man vægt på andre ting ved teksten, end når det ikke er meningen at man skal noget særligt med den. Når den er kunst. Andet end muligvis at nyde den. Men hvordan så det, med denne slags tekst? Det er en undersøgelse af konkrete og diskursive stemmer og steder; ikke mindst bliver vidnesbyrdets diskurs præsenteret – både det der i sit udgangspunkt er *archival*, og det der ikke er det. Det der allerede er et vidnesbyrd, og det der først bliver det i det øjeblik det bliver indrammet og opsamlet i en bog - det som Jacques Derrida kalder "the moment *proper* to the

archive."<sup>36</sup> At et dokument er *archival* allerede i sit udgangspunkt vil sige at det er fremført med og motiveret af det klare formål at skabe et dokument eller en dokumentation der efterfølgende skal indgå i et arkiv, som for eksempel at afgive vidnesbyrd i retten; eller at skrive forankrende, forklarende billedtekster der i sig selv allerede er en slags katalogtekster skabt i arkivets billede. Mange af de dokumenter som Heimrad Bäcker bruger som materiale for sin postproduktion - en liste over telefonnumre i Auschwitz, togtider, private breve - er ikke som udgangspunkt skabt for at indgå i og blive brugt fra et arkiv. Og sådan kommer *nachschrift* selv til at udgøre en art usystematisk Holocaustarkiv, så længe at en af de ting der kendetegner arkivet, er at det indeholder papirarbejde der ikke længere indgår i den bureaukratiske cirkulation, papirarbejde hvis funktion er ophørt og som nu, fra bureaukratiets synsvinkel, blot er skrald.<sup>37</sup> Disse digte diskuterer ikke mindst problematikker der har at gøre med repræsentation og remedialisering, men også mere grundlæggende hvilke implikationer og betydninger det kan have at arrangere et givent 'ægte' materiale; når konteksten forandres og når stemmer (metaforisk og konkret) forflyttes fra et sted til et andet, fra for eksempel at være vidnesbyrd i en retssal eller som billedtekster udgøre den dokumentariske forankring for fotografier på et museum, og til at være kunst i egen ret. Ulf Karl Olov Nilsson gør i forbindelse med Reznikoffs *Testimony* og *Holocaust*, opmærksom på at forfatteren jo ikke selv fungerer som vidne, men snarere som et vidne til vidnet, "eller måske ett vittnenas redaktör."<sup>38</sup>

Ikke mindst er den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur bemærkelsesværdig fordi den, ved temmelig konsekvent at eliminere den enkeltes signifikante stemme til fordel for en mere eller mindre anonymiseret polyfoni, faktisk rokker ved en af de genredefinerende konstituenten i det litterære vidnesbyrd. Den subjektivitet i vidnesbyrdet der juridisk set gør vidnet upålideligt, er samtidig netop det, den personlige stemme, som giver giver det autenticitet (Lassen 2011, 53). Også John Durham Peters skriver om hvordan stemmen og

---

<sup>36</sup> Om "the moment *proper* to the archive" se Jacques Derrida "Archive Fever" (Derrida 1998, 22) og Peter van der Meijden "This Way Brouwn: The Archive - Present, Past, and Future" (Meijden 2013).

<sup>37</sup> Sådan lyder Sven Spiekers indledende beskrivelse af hvad arkiverne indeholder i *The Big Archive* (Spieker 2008, ix). Naturligvis må man overveje om det at noget materiale i én situation som udgangspunkt er *archival* - for eksempel at afgive vidnesbyrd i en retssal, med dens særlige logik og specifikke formål - automatisk gør det samme materiale *archival* i en anden - når det for eksempel bliver appropieret eller post-produceret og udgivet senere som poesi.

<sup>38</sup> Ulf Karl Olov Nilsson in (Reznikoff 2009, upag.).



vidnesbyrddet er nært forbundne, ikke mindst på grund af stemmens kropslige forankring. Det at vidne, skriver Peters blandt andet, har altid at gøre med et her og nu: "Witnessing requires presence in the sense of time less than space. (...) The voice is a paradigm of the event, because it comes to an end. All events must end; texts can live on indefinitely." (Peters 2004, 99.) I sine indledende bemærkninger til vidnesbyrddlitteraturen skriver Horace Engdahl: "Vidnesbyrddet i litteraturen er altså mere end en almindelig afslørende beretning. Til at begynde med skiller det sig ud på to afgørene måder: ved *at give dem, der er gjort tavse, stemme* og ved *at bevare offerets navn*." (Engdahl 2005, 19.) Vidnets opgave er ikke at have ret, men at tale sandt, skriver Engdahl samme sted. I et interview med Barbara Kleiner siger Primo Levi om sin sikkert mest berømte bog *Hvis dette er et menneske* (da. 1992), at det er skrevet "som et vidne i en retssal ville tale (...) Hvad jeg ønskede var at referere kendsgerninger."<sup>39</sup> Som allerede skrevet er vidnesbyrddlitteraturen blevet hånet for at være "[A]rkiv-litteratur" i den dobbeltbevægelse Thomas Thurah har udpeget, hvor den på den ene side respekteres ud over al rimelighed i respekt for forbrydelsernes ofre, og på den anden side stille foragtes fordi "Holocaust-litteraturen er alitterær, lutter erfaring, ren afskrift." skriver Thurah, som djævlens advokat (Thurah 2002, 6).<sup>40</sup> Hos Vanessa Place og Charles Reznikoff bliver vidnesbyrddet ikke aflagt *som et vidne i en retssal ville tale*, det er vidner i retssale vi hører eller læser. I princippet i hvert fald, for vigtigt er det jo også at holde sig for øje at vores adgang til vidnerne ikke er ganske uhildet - hvad vi hører er i høj grad for eksempel retsdiskursens stemme, hvis system vidnerne indordnes under og i. Place, Reznikoff, Bäcker, Fitterman og Leibovici refererer alle kendsgerninger. Ester Dischereit og svenske Åke Hodell mimer, som jeg vender tilbage til, at de gør det. Alle arbejder de med forskellige former for arkiver, som de postproducerer; her er ingen foragt for arkivlitteraturen, tværtimod. I dét perspektiv kan man, formelt set, tale om at den konceptuelle vidnesbyrddlitteratur er en radikaliseret vidnesbyrddlitteratur der i et forsøg på at formidle den ubegribelige erfaring, det ubeskrivelige, at gøre det nyt på en måde der ikke bare bekræfter fordomme, vaneforestillinger og klichéer, men faktisk udfordrer læsevaner og måske måder

---

<sup>39</sup> Primo Levi: *Samtaler og interview 1963-1987* (2003):86, her via (Lassen 2011, 45).

<sup>40</sup> Djævlens advokat fordi Thurah mener at denne antagelse grundlæggende er noget "vrøvl"; "Holocaust-litteraturen er som al anden litteratur - god og dårlig. (...) Det er først og fremmest et spørgsmål om *stil*." Den italienske filosof Giorgio Agamben fastholder modsat- via Primo Levi - forskellen på det at være vidne og at være forfatter. Agamben skriver blandt andet med Levi som eksempel at " (...) han bliver udelukkende forfatter for at vidne. I en vis forstand er han aldrig blevet forfatter." (Agamben 2012, 8.)

at tænke og forstå Holocaust på. Således betragtet kan den konceptuelle vidnesbyrdlitteraturs ambitioner antages at være af samme karakter som dem Levi, Semprún, Wiesel, Kertész og Borowski har næret.<sup>41</sup>

Inden for den postproduktive vidnesbyrdlitteratur findes der to hovedtraditioner; den *dokumentariske* overfor den *pseudo-dokumentariske*.<sup>42</sup> De netop præsenterede eksempler er alle dokumentariske. Det er de på den måde at de undersøger konkrete historiske tildragelser ved at tage udgangspunkt i reelt eksisterende og verificerbart arkivmateriale. Den anden tilgang, den jeg med Hans-Jørgen Nielsen kalder for den pseudo-dokumentariske, behandler konkrete historiske tildragelser ved - med postproduktionens logik - at tage udgangspunkt i materiale fra enkeltbegivenheder der efter alt vi ved, kunne have fundet sted, men altså ikke nødvendigvis har det. I stedet er det 'alment anderkendte' diskursive positioner der fremholdes, postproduceres og undersøges. For eksempel omhandlende vores forståelse af Holocaustvidnesbyrd i en undersøgelse af vores forestillinger og forhåndsviden om stedet, om fænomenet, hvad vi forventer os, hvad vi udleder af det aflæste. For at kunne læse digtene er konteksten vigtig, at man ved hvad Holocaust er, jøder, tyskere, udrydelseslejre; i Dischereits tilfælde måske også at man ved lidt om Dülmens nære fortid. Men det er ikke vigtigt for at kunne læse digtene om alle personerne virkelig har eksisteret og gjort præcis sådan og sådan; domænet der refereres til er velkendt, vi forstår. Måske. For at kunne bedrive vidnesbyrd, for at nå det sandfærdige og altså berette om hvordan det var, det man måske kan kalde det kunstnerisk sandfærdige frem for den objektive sandhed, der ikke nødvendigvis fortæller én noget om hvordan en given situation oplevedes, må man opfinde et særsprog. Imre Kertész taler om nødvendigheden af at opfinde et post-Auschwitz-sprog for at videreformidle det uformidlelige på en måde, så man faktisk *ser* lejrene for sig. Jorge Semprún skriver at "Hvis man ikke digter en smule, når man aldrig frem til sandheden, det ved enhver" (Lassen 2011, 151). Morten Lassen: "Fiktionstrækkene i vidnesbyrdet skal ikke opfattes som ikke-faktuelle, men som en *anden* måde at nærme sig det faktuelle på", og fælles for alle de litterære

---

<sup>41</sup> Jeg vender tilbage til vidnesbyrdlitteraturen, den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur, dokumentariske og pseudo-dokumentariske strategier, især i kapitlerne Hot Contents in Cool Containers og Konceptuelle vidnesbyrd.

<sup>42</sup> Termen pseudodokumentarisk er Hans-Jørgen Nielsens og stammer fra hans essay om Hodell i (Nielsen 1968, 125–129). I sin nekrolog over Hodell i Information kalder Torben Brostrøm Orderbuch for et "pseudo-dokument", vel også inspireret af Nielsen (Brostrøm 2000).

vidnesbyrd er at de anvender sig af fiktionstræk og retoriske figurer - hvordan kan de næsten andet, så længe de er narrative og betjener sig af sproget.<sup>43</sup> Vidnesbyrdlitteraturen er med andre ord, og har altid været, for at papegøje Thomas Thurah: et spørgsmål om stil. Derfor kan det også være mindre væsentligt - vil jeg argumentere - om de postproducerede dokumenter i den pseudo-dokumentariske vidnesbyrdlitteratur der refererer til almenkendte historiske situationer faktisk findes eller ej.<sup>44</sup> Man må naturligvis hele tiden huske på at bare fordi noget findes i et arkiv er det ikke ensbetydende med at vi forstår det, at det kan forstås, at det er interesseløst eller sandt eller sandheden og så videre. De pseudo-dokumentariske arbejder af Esther Dischereit og Åke Hodell som jeg her vil læse, arbejder i selve sin logik postproduktivt ved at interessere sig for at indramme og undersøge eksisterende strukturer frem for selv at opfinde nye. I udvælgelsen af hvad bogen indrammer hvordan, opfindes der, for endnu en gang at sige det med Bourriaud, nye strækninger igennem allerede eksisterende kulturelle former. Eller som den amerikanske litterat og oversætter Patrick Greaney skriver i efterordet til oversættelsen af Bäckers *nachschrift*, der på amerikansk er kommet til at hedde *transcript*, og hvor han prøver at forklare bogens sindrige og forvirrende komposition: "Beyond the body of the text, there are the endnotes; the endnotes contain coded references to a bibliography; and the bibliography refers to a multitude of sources. In *transcript*, knowledge of the Shoah becomes a project." (Bäcker 2010, 152.) Det er nogenlunde hvad der sker i den konceptuelle vidnesbyrdslitteratur jeg læser i det følgende; den ligger åben og inviterer til at gå i forbindelse med de umiddelbare omgivelser. At opnå indsigt i og viden om de steder der bliver besøgt i teksterne, bliver i sig selv en del af den relationelle poesis projekt.

---

<sup>43</sup> Igennem hele Morten Lassens bog *At skrive Holocaust* diskuteres forholdet mellem fiktion og vidnesbyrd og kunstneriske sandhedsidealiser (uden at lige netop dét ord bliver brugt), se for eksempel s. 9-10, 136-137, 144, 151, 156-157, hvorfra ovenstående citater også stammer.

<sup>44</sup> Det er måske vigtigt her at præcisere at jeg ikke advokerer for en eller anden historierelativistisk indstilling; der eksisterer en markant forskel på falske vidnesbyrd - med Benjamin Wilkomirski og Jerzy Kosinski som de måske mest prominente eksempler - og på den pseudo-dokumentariske postproduktive vidnesbyrdlitteratur. Den sidstnævnte udgiver sig ikke for at være et ægte vidnesbyrd, og forfatterne bag (i denne sammenhæng Åke Hodell og Esther Dischereit) udgiver sig ikke for at være Holocaust-overlevende eller påstår at disse vidnesbyrd på nogen måde skulle rumme en autobiografisk beretning. Den genre-kontrakt der indgås med læseren er altafgørende for hvordan disse bøger (kan) læses - og vi er her milevidt fra for eksempel det den danske litterat Poul Behrendt har kaldt for *dobbelkontrakten* (Behrendt 2006).

### III. Artikler

#### FORUDSÆTNINGER

Mine læsninger af den konceptuelle poesi i det følgende, beror blandt andet på en række underliggende forudsætninger. Disse forudsætninger er blevet formuleret af forskellige teoridannelser, hvorfor jeg i det følgende vil redegøre for først *performance* (kapitel 2) og den performative værktilgang, hvor det populært sagt er værkets gøren frem for dets væren der karakterisere dets virkefelt eller -måde. Netop måden at arbejde performativt på, kendetegner den konceptuelle litteraturs værker jeg her læser og, måske, den konceptuelle kunst som sådan. På samme måde vil jeg definere hvori det konceptuelle består, og hvad den konceptuelle litteratur egentlig er; ikke mindst den eller de -isme-lignende konstruktioner der er opstået i løbet af de sidste cirka 10-15 år, primært defineret fra Nordamerika, og som på amerikansk går under betegnelsen *Conceptual Writing*. *Konceptuel litteratur*, kalder jeg det på dansk (kapitel 3). Min læsning af den forhandling af sted og stemme og af distributionen af det sanselige der finder sted i den konceptuelle litteratur, oplyses af teori der har med dokument, arkiv og *Kulturel erindring* at gøre (kapitel 4). Jeg vil i kapitlet om *Kulturel erindring* introducere generelt til fænomenet, dets nyere historie, skitsere dets nogenlunde genstandsfelter, radius og redegøre for de væsentligste teoridannelser inden for den del af erindringsstudierne der er relevante i nærværende sammenhæng. Forståelsen af hvad en kollektiv erindring kan være, et erindringssted, hvad kulturel erindring vil sige, og posterindring, løber igennem eller under hele denne afhandling som en strøm, og udgør en vægtig del af det implicitte argument om at den konceptuelle litteratur kan fortælle os noget særligt - eller rettere, måske: *gøre* noget særligt i den kulturelle erindrings lys. Og at der findes en konceptuel vidnesbyrdlitteratur. Denne tilgang forekommer mig at rumme rige perspektiver, ikke mindst i forhold til den konceptuelle litteratur der af kritiske røster i litteratur- og æstetikdebatter, kan få skudt i skoene udelukkende at være formelt interesseret, for cerebral, ikke at byde på menneskelige erfaringer og følelser nok, men blot være en slags akademisk spilfægteri.<sup>45</sup> Derfor den mere generelle introduktion.

---

<sup>45</sup> Se også note 77.

### 3. PERFORMANCE

Læsningen af litteraturen er velbeskrevet, hvordan man kan forstå en tekst, men hvad med oplæsningen, fremførelsen, performancen af den? Alt det der sker når teksten bliver formidlet til os via en krop i stedet for, for eksempel, en bogside. Hvordan skal vi forholde os til det? Her vil jeg se nærmere på oplæsningen, lyden og kroppen rundt om teksten. Samtidig kan man tale om at teksten opfører sig performativt på selve bogsiden – men hvad vil det sige at noget er performativt, hvad er egentlig en performance og hvad taler vi om når vi taler om performativitet? Det kommer jeg alt sammen tilbage til. Der findes litterære former hvor teksten ikke som udgangspunkt er beregnet på at skulle læses, men på at skulle opføres. Det kan for eksempel være i poetry slam eller spoken word eller performanceværker der samarbejder med andre kunstarter eller værker der arbejder mere installatorisk. Hos de amerikanske digtere David Antin og Tracie Morris bliver teksten til i opførelsessituationen for så først bagefter - måske - at blive dokumenteret og udgivet i bogform. Men også den mere konventionelle poesioplæsning kan grundlæggende betragtes på to måder: enten som noget sekundært i forhold til den skrevne tekst - oplæsningen som en slags forlængelse af et originalt, autoriseret og stabilt skrevet værk - eller som et selvstændigt, originalt værk i egen ret, der måske nok har noget til fælles med teksten, men som grundlæggende er noget andet.

#### **Performance, performativ, performativitet**

Den danske kunsthistoriker Camilla Jalving har forsøgt at skabe et overblik i mængden af de meget forskellige måder der findes at bruge begreberne på (Jalving 2011, 29–66). Denne forvirring eller rigdom i begrebsbrugen skyldes ikke mindst at man opererer med performativitet på forskellige måder inden for en lang række forskellige felter, blandt andre etnografi, antropologi, religionsvidenskab, teatervidenskab, lingvistik, litteraturvidenskab, kunsthistorie, kønsforskning med meget mere. Grundlæggende interesserer den performative tilgang sig for at "se på værkets *gøren* frem for dets *væren*" og netop derigennem markeres "den analytiske distinktion fra værk som objekt til værk som handling", skriver Jalving (Jalving 2011, 14) og foreslår følgende overordnede begrebsafklaring:

*Performance* kan dække over flere forskellige ting, men Jalving fokuserer på ordet som beskrivelse af en særlig kunstform. En performance, hvortil der typisk er knyttet forestillinger og forventninger om kropslighed, subversion, nærvær, relationalitet og præsentation (Jalving 2011, 30–45). Kropsligheden er ganske konkret og korporlig. Subversionen har med performancens flygtige natur at gøre, der ofte læses som næsten institutionskritisk per se; at den opstår og forsvinder og netop på grund af sin ikke-objektlige status er svær at sælge eller samle på. I et antropologisk perspektiv er performancen knyttet til overgangsritualet, til en tærskel- eller grænseerfaring, til at være i en ufiksérbar transformation. Nærværet handler om det situationsbestemte; om *liveness* og tidslighed, at det er uredigeret, nu og her og ikke kan fastholdes. I forbindelse med litteraturen er det særligt i oplæsningssituationen at forfatterens fysiske *nærvær* bliver relevant som et potentielt betydningsbærende element. Relationaliteten handler om den mulige inddragelse af betragteren i selve værket og som en del af det. Præsentationen er - med den tyske teaterteoriker Erika Fischer-Lichte - en ting i sig selv og ikke et billede på noget andet, ikke en repræsentation, ikke et tegn der skal oversættes for at blive forstået. Den konkrete tilstedeværelse i rummet af for eksempel fysisk lidelse, kan skabe en voldsom effekt der ikke lader sig reducere til at være et tegn for noget andet. Om et sådan ukodet nærvær der fuldkommen undslipper repræsentation og mediering, overhovedet er muligt, har blandt andre den danske kunsthistoriker Anne Ring Petersen sat spørgsmålstegn ved (Ring Petersen 2009, 159–165). I performancen genforhandles ofte kategorier som subjekt/objekt, publikum/skuespiller, materialitet/tegnværdig. Som kunstform har performancen forskellige historiske forløbere; for eksempel i de historiske avantgardebevægelser med futuristerne i Italien og dadaisterne i Schweiz i 1910'erne. Fischer-Lichte stadfæster selv performancens startpunkt til Black Mountain College i USA 1952, hvor den første *happening* fandt sted udført af John Cage sammen med Robert Rauschenberg, Merce Cunningham og David Tudor - men først med 1960'ernes og 70'ernes performancepraksis, etableres performance som en egentlig selvstændig genre (Jalving 2011, 32).

*Performativ*, når ordet bliver brugt som adjektiv, referer til noget der er 'performanceagtigt'. Brugt som substantiv referer det til den engelske sprogfilosof J. L. Austins teorier om *talehandlinger*. De blev udviklet i 1950'erne og udkom i bogform posthumt i 1962 under titlen *How to Do Things with Words*. Grundlæggende foreslår Austin at man kan opdele udsagn i to

hovedkategorier: *konstativer* og *performativer*. Et konstativ beskriver noget i verden. Et konstativ kunne for eksempel lyde 'Mads har lovet at skrive hjem'. Et performativ derimod refererer ikke i første omgang til noget der allerede eksisterer uden for sproget, men er selv skaber af en virkelighed i kraft af sin ytring, som når 'Jeg lover at skrive hjem'. I det øjeblik jeg har sagt de ord - og hvis de rigtige omstændigheder er til stede til at jeg kan afgive sådan et løfte, herunder er min intention vigtig - hænger jeg på den, så at sige. Når man døber et barn eller et skib eller siger ja til sin udkårne i kirken eller med hånden på biblen sværger at sige sandheden og kun sandheden, udfører man således en performativ talehandling. Konstativet lader sig bestemme som 'sand' eller 'falsk' (enten har Mads lovet at skrive hjem eller han har ikke), hvor performativet ikke kan være hverken det ene eller det andet. Den er, med Austins ord, *felicitous* eller *infelicitous*, vellykket eller ej, alt efter om de rette omstændigheder er til stede (det er for eksempel vigtigt at dem jeg har lovet at skrive hjem, opfatter mig som oprigtig imens jeg afgiver løftet, ligesom man skal være præst i en kirke for at døbe et barn og så videre). Dog gør Austin opmærksom på at også konstative udsagn kan være (implicit) performative. Som når det tilsyneladende konstative udsagn at 'Jeg vil skrive til dig i morgen', der kan være sandt eller falsk alt efter om jeg gør det eller ej, også under de rigtige betingelser kan fungere som et løfte - underforstået: 'Jeg lover hermed at skrive til dig i morgen' - og altså som et performativ. Som den amerikanske litterat Jonathan Culler skriver, kan *ethvert* udsagn på den måde være implicit performativt (Culler 2000, 94–96). Forskellen på udsagn skal altså (alligevel) ikke findes i deres henholdsvis konstative eller performative karakter, men i det Austin kalder udsagnets *illokutionære kraft* der er udsagnets egentlige talehandling. Jalving skriver: "At noget er performativt betyder i den forstand bare, at dets betydning *er* selve handlingen, at ytringen er sin egen betydning frem for at referere til en betydning uden for sig selv." (Jalving 2011, 51.)

Når den fulde tekst på side 54 og 55 og 56 i en digtbog af den svenske forfatter Pär Thörn alle tre steder lyder: "DENNA TEXT ÄR IDENTISK MED DEN FÖREGÅENDE." - og der på side 53 står noget andet - er det ikke sandt; at teksten er identisk med den foregående (Thörn 2011, 54–56). Så *gør* teksten en forandring; performativt set er den første tekst ikke sand (den er ikke identisk med den foregående), den anden tekst er det delvist (den er nok identisk med den foregående, men den foregående er ikke identisk med den foregående - og derfor er den anden tekst ikke identisk med den foregående), den tredje tekst er det fuldt ud (sidstnævnte

er identisk med den foregående tekst der er identisk med den foregående). Den effekt som teksten her har, det den gør, og som gør de tre tekster forskellige fra hinanden selvom de på overfladen ligner hinanden til forveksling, kan karakteriseres som performativ.

Med andre ord: sproget er ikke kun noget vi bruger til at beskrive verden, at bruge sproget medfører også i sig selv en forandring af den. På den måde kan alle litterære tekster - fremførte eller ej - siges at rumme performative aspekter, hvor man må se på ikke bare hvad teksten *siger*, men også hvad den *gør*. Når den skaber universer, karakterer og affekter hos læseren der ikke fandtes før for eksempel. Men litteraturen skaber og udbreder også idéer og begreber. For eksempel kan det betragtes som en art talehandling at Franz Kafkas værker har skabt en overordnet ny måde at opfatte visse absurde, bureaukratiske og tilsyneladende dehumaniserede systemer på, idet vi betegner dem med adjektivet "kafkask."

Begrebet *performativitet* udtrykker hvorledes al betydningsproduktion – og ikke blot performances og performativer – rummer en performativ dimension. I 1972 videreudvikler den franske filosof Jacques Derrida Austins teori om performativet på afgørende vis. For at et performativ skal virke, er afsenderens intention ifølge Austin vigtig; at denne *mener det*. Ligeledes er det vigtigt at performativet ikke bliver fremsat i en teatralisk situation, som for eksempel i et teaterstykke, en vittighed eller et digt. Derrida, derimod, fremhæver sprogets fundamentale teatralitet, dets *iterabilitet*, som en konstituerende faktor i hvad der udgør et sprog. Sproget virker grundlæggende igennem gentagelse, genkendelighed og citater, siger Derrida; et performativ ville ikke virke hvis ikke modtageren - afsenderens intention uagtet - genkendte det som netop et performativ, en gentagelse af noget allerede vedtaget. Når jeg siger 'Jeg lover at skrive', er det fordi andre har sagt 'Jeg lover' før, og fordi vi ved hvad den formel betyder, at den virker. Derrida peger altså på at det teatraliske performativ ikke er undtagelsen, men derimod netop normen, og at vi, når vi gentager en allerede eksisterende diskursiv praksis, også konstant bekræfter, reetablerer og viderefører denne. Den amerikanske kønsteoretiker og filosof Judith Butler bygger i starten af 1990'erne videre på Austins og Derridas arbejder om performativet ved at pege på at ligesom der er kulturelt etablerede måder at afgive løfter, indgå ægteskab og døbe børn på, er der også kulturelt etablerede måder at være eller *gøre* mænd og kvinder på. Butlers overordnede pointe er at vores kulturelle køn - det biologiske køn, *sex*, skelner man på engelsk fra det kulturelle, *gender*



- ikke er noget vi bliver født med, men et billede vi bliver skabt i, igennem den performative gentagelse af allerede eksisterende kønsnormer. Fra det perspektiv er jordmoderens deklARATION på fødegangen om at 'Det er en dreng' eller 'Det er en pige' ikke et konstativ der kan være sandt eller falsk, men derimod det første i en lang række performativer der ved at citere og gentage en allerede etableret køns- og samfundsnorm (gen)skaber en særlig kønsidentitet, som herved påtvinges individet. Kønsidentiteten er på den måde ikke et udtryk for et valg, skriver Butler, men den tvungne gentagelse af en norm hvis komplekse historie er uadskillelig fra relationer der har med disciplinering, regulering og straf at gøre (Butler 1993, 232). Butlers performativitetetsbegreb beskriver altså det man kunne kalde en diskursiv maskine der igennem en performativ gentagelsespraksis af bestemte normative kønsroller og samfundsopfattelser forsøger at formatere individet og pålægge det særlige handlingsmønstre. Det betyder selvsagt ikke at der ikke er mulighed for at bryde ud af disse fastlåste roller. Som også Jalving skriver, er performativitetetsbegrebet her paradoksalt på den måde at det på den ene side er stærkt normativt ('alt er bare en ufrivillig gentagelse af noget altid allerede kulturelt etableret'), imens det på den anden side arbejder konstant dekonstruktivt forskydende: "Kernen i dette udsagn skal findes i det faktum at ingen gentagelse kan være identisk med den, som den er en gentagelse af." (Jalving 2011, 60.) I selve gentagelsen ligger muligheden for variationen, for at *gøre* andre betydninger.

Noget forsimplet kan man sige at hvor Austin udpeger særlige typer sproglige udsagn der under særlige omstændigheder fungerer som handlinger, peger Derrida på at alle sproglige ytringer potentielt er handlinger, og Butler viser at de er handlinger som opretholder normer og regulerer identiteter.

### **Hvordan læse en oplæsning af en skreven tekst**

Ifølge den amerikanske digter og litterat Charles Bernstein er der grundlæggende to måder poesioplæsningen kan betragtes på; enten som en forlængelse af den skrevne tekst, og altså som noget sekundært i forhold til denne, eller som et "diskret" fuldgældigt værk i egen ret der ikke som sådan er underlagt forlægget. Læsningen af oplæsningen afhænger helt af hvilken af de to tilgange man abonnerer på. Hvor man ved at forstå oplæsningen som en forlængelse af teksten kan se den som en variation over den originale tekst, udgør oplæsningen forstået som selvstændigt værk, en diskrepant version af samme tekst (Bernstein 2011, 123). Der er

forskel på en krop og på en bog, og et fremført digt kan ligefrem modsige dets trykte forlæg. I sådanne tilfælde giver det måske ikke så meget mening at udæske den ene version ved at pege på at den anden er 'det egentlige digt', det ægte. I stedet, skriver Bernstein, gælder det om at erkende at et digt ikke er ét men mange (Bernstein 2011, 128). Den engelske litterat Peter Middleton har ligesom Bernstein igennem længere tid og flere arbejder interesseret sig for poesioplæsningens specificitet og form - et område der stadig er relativt ubeskrevet.<sup>46</sup> Men hvor Bernstein slår til lyd for at man må forstå oplæsningen og den skrevne tekst som to forskellige ting, argumenterer Middleton for at man både må læse og lytte for i sammensmeltningen af de to digte - det skrevne og det fremførte - at 'forstå' digtet. Hver for sig er den stille læsning og den orale performance en ufuldstændig baggrund at læse digtet på, skriver Middleton; det er først når de to bliver kombineret, at læseren til fulde oplever digtet, da det er bevægelsen imellem det skrevne ord og det oplæste, fremførte, der for alvor bringer digtet til live (Middleton 2005b, 9–13). For mig at se er det en lidt besværlig definition på 'det egentlig digt' at operere med; til dels af pragmatiske årsager - hvor mange poesilæsere og -lyttere er så grundige i deres omgang med poesi? Og hvad stiller de op i de tilfælde hvor en sådan komparativ kontemplation ikke er mulig - for eksempel ved oplæsningen af uudgivet materiale, eller ved læsningen af digte der aldrig bliver læst op - har man i sådanne tilfælde ikke for alvor 'oplevet' digtet? Og selv når teksterne findes både nedskrevet og fremført, må man forholde sig til hvilke(n) fremførelse(r) der så skal være de(n) autoritative, så længe en oplæsning aldrig kan være identisk med sig selv, fremførelsen af digtet er altid en anden.

Det er i øvrigt ikke kun det fremførte digt der 'er mange'; det er vel også det digt man læser - så længe at læseren og læsningen og verden ændrer sig og tiden går. Digtet har i sig selv en

---

<sup>46</sup> De følgende henvisninger forholder sig næsten alle til performative aspekter af poesien, men mange af de pointer og diskussioner lader sig også overføre på litteratur mere generelt. Antologien *Close Listening* (Bernstein 1998), som Charles Bernstein har redigeret og skrevet forord til, rummer 17 essays der fra mange forskellige vinkler tager fat i poesien og det fremførte ord. Bogen er uomgængelig, ikke mindst på grund af den fyldige litteraturliste. Ud over sit arbejde med *Close Listening* har Charles Bernstein selv skrevet en række essays der på forskellig vis omhandler den litterære performance, oplæsningen og diverse medieringer af den. Særligt kan essaysamlingerne *My Way: Speeches and Poems* (Bernstein 1999) og *Attack of the Difficult Poems* (Bernstein 2011) anbefales. I essaysamlingen *Distant Reading* (Middleton 2005a) skitserer Peter Middleton en egentlig *poesioplæsningens litteraturhistorie*, blandt andet informeret af en Bourdieusk interesse for poesioplæsningens kulturelle kapital. I 2006 udgav det svenske poesitidsskrift OEI fire temanumre dedikerede til lyd og lyrik. AUDIOEI 1 (Lundberg, Magnusson, and Olsson 2006a) og AUDIOEI 2 (Lundberg, Magnusson, and Olsson 2006b) er rige steder at gå på eventyr og gode at få forstand af. Alle fire numre er redigeret af Anders Lundberg, Jonas (J) Magnusson og Jesper Olsson.

tidslighed indbygget, som Middleton har gjort opmærksom på. Der er forskel på at læse et digt om computere og The Rolling Stones ved dets udgivelse i 1970'erne, og så at læse det 25 år senere, ligesom der er forskel på om det er en ung eller en gammel digter der læser sit eget ungdomsdigt op. Middleton laver en læsning af den engelske digter Tom Raworths oplæsning af et 25 år gammel digt - digteren er lidt rundere, håret er lidt hvidere, og digtets titel, "Ace", kan man ikke længere gå ud fra at folk ved er et slangudtryk der betyder noget i retning af 'cool'. Effekten af det genopførte digt, skriver Middleton, bliver næsten nostalgisk (Middleton 2005b, 20). Denne effekt er selvsagt fremkaldt af den konkrete performance og digterens fremtoning, men også af og i teksten selv. Ligesom forfatteren - og dennes performances - uundgåeligt ændrer sig over tid gør digtet det også; at selve poesioplæsningen er en singulær og historisk handling der ikke lader sig gøre at tage om, vil umiddelbart blive anerkendt af de fleste, men at den samme performative bevægelse også gør sig gældende for den stille læsning af teksten på siden, tænker man sjældent over - medmindre, som Middleton skriver, at man læser bogen i en situation der i sig selv har været mindeværdig; på ferie, på rejse eller måske på et traumatisk eller særlig spændende tidspunkt (Middleton 2005b, 17). Tiden, bredt forstået, er altså en af de ekstratekstuelle performative aspekter der betyder i (op)læsningen. Jeg kommer tilbage til andre nedenfor. Men først en overordnet skitsering af hvor den øvre og den nedre grænse for hvad man kan kalde en poesi-performance går. Den øvre grænse, skriver Bernstein, går ved musik; realiseret i lydpoesi - og den nedre i stilhed; realiseret i visuel poesi. "Visual poetry gets us to look at works as well as read them, while sound poetry gets us to hear as well as listen." (Bernstein 1998, 11-12.) Bernstein påpeger selv muligheden for at de to grænser så at sige krydser hinanden når det visuelle digt bliver opført som et lyddigt, eller når lyddigtet transkriberes som et visuelt digt. Kommer man ud over de skitserede grænser, er den implicite logik, har vi måske stadig nok med performance at gøre, men ikke længere med litteratur.

Digtoplæsningen er mere end blot et stykke teatraliseret skrift. Digtoplæsningen kan ifølge Bernstein forstås som et *radikalt fattigt teater*. Den typiske poesioplæsning er meget lidt spektakulær; der er få effekter, lidt drama, begrænset dynamik - bevægelsen er ikke visuelt eller spatialt funderet, men derimod retorisk, auditiv. Hvor det traditionelle teaters visuelle iscenesættelse medfører en form for distance imellem tilskuer og skuespiller, har betoningen af det auditive overordnet den modsatte effekt - den skaber illusionen om et rum, en fysisk

forbindelse imellem tilhørerne og taleren og en anden intimitet end teatrets. Det som nogle finder mest problematisk ved poesioplæsningen, skriver Bernstein; dens anti-ekspressivitet og relativt minimalistiske stil (i forhold til for eksempel typiske teaterstykker eller musikkoncerter), kan vise sig faktisk at være en del af poesioplæsningens særegenhed.<sup>47</sup> Denne poesioplæsningens minimale, retoriske strategi kalder Bernstein for *anti-performativ* (Bernstein 1998, 10). Poesioplæsninger er i grunden kollektive hændelser hvor teksten udgør det simultane objekt for flertallet af deltagernes opmærksomhed (Middleton 2005a, 93). Sådan skriver Middleton i sin gennemgang af poesioplæsningens historie, hvor det primære fokus ligger på den offentlige liveoplæsning. Her er 'teksten' selvfølgelig ikke snævert forstået som teksten på papiret, men som den poetiske ytring i sin helhed. Enhver oplæsning er også altid et bud på en læsning, en fortolkning eller udlægning af digtet. Brugen af pauser, betoning, sang, enjambement og andet. Brugen af stigende intonation til at markere sætninger der på skrift ikke nødvendigvis er spørgsmål som spørgsmål. Tvetydigheder der kan være uafgørlige i teksten - dør/dør, gør/gør - er det ikke i oplæsningen, hvor man i artikulationen bliver tvunget til at træffe et valg. Den oplæsende krop har andre medbetydende begrænsninger - hvornår man bliver *nødt til* at trække vejret for eksempel. Og så er der alt det Bernstein kalder for "nonverbale ansigts- og kropsudtryk eller -bevægelser" (Bernstein 1998, 14). Kroppen har sine egne rytmer, sine host og hik og støn og øh'er og gentagelser og skift i tonestyrke og 'forkert' udtale. Man kan betragte alt dette enten som en del af en semantik eller som uvedkommende afbrydelser af det egentlige: oplæsningen af digtet selv. Men hvad *er* digtet selv, hvor findes det, hvis det overhovedet findes, selv, i oplæsningen, og hvordan *gør* det det? I den performative analyse bliver man på samme måde som i alle andre analyser, *nødt til* at afgrænse objektet for sin undersøgelse, men man bliver samtidig *nødt til* at medtage og anerkende en hel del flere betydningsproducerende elementer i sin læsning end blot de strengt tekstinterne. En liveoplæsning udgør også en helhed eller en form for makrostruktur, hvor digteren har mulighed for at undslippe den enkelte skrevne bogs forskellige specifikke logikker og sekvenser. Det er digteren der bestyrer hastigheden, i modsætning til i den stille læsning har læseren ikke mulighed for at bladre, læse noget igen eller springe noget over eller sætte (op)læsningen på pause. Digteren kan læse fra mange forskellige sammenhænge og på den måde skabe nye - for eksempel på et mere tematisk

---

<sup>47</sup> Bernstein kalder det selv poesioplæsningens " (...) essence: that is, its lack of spectacle, drama, and dynamic range, as exemplified especially in a certain minimal - anti-expressivist - mode of reading." (Bernstein 1998, 10)

niveau. Som Peter Laugesen der, med eller uden band, ofte i sine oplæsninger skaber et egentligt potpourri, en lydcollage af forskellige tekster forskellige steder fra der smelter sammen i en art betydningstæppe der fortæller noget andet end den enkelte bog gør. Det er dén særlige udgave af teksten, den version der bliver oplæst på det specifikke sted og tidspunkt, og som bliver påvirket og modtaget i den specifikke atmosfære og situation der råder dér, hvor publikum også har mulighed for umiddelbart at reagerer, grine, klappe, heppe og håne, der udgør Middletons simultane objekt for flertallet af tilhørernes opmærksomhed.

### **Maja Lucas: *Jeg* (2007)**

"If live performance of poetry can be, as Antin once titled a talk, "a private occasion in a public space," then recorded poetry might be thought of as a public occasion in a private space" (Bernstein 2011, 125).<sup>48</sup> Det oplæste og indspillede digt hører man derhjemme - eller i bilen eller på cyklen - hvor man mangler digteren fysiske nærvær, kropssprog, gestik og fagter, til at informere ens læsning/lytning af digtet. Dog er der stadig spor af kroppen i stemmen. Middleton betragter det indspillede digt som noget der tilhører en tredje kategori, midt imellem skreven tekst og performance, men uden selv at være nogen af delene (Middleton 2005b, 16). Står man derimod i samme rum som oplæseren under oplæsningen kan forskellige andre ekstratekstuelle markører spille med i forståelsen af digtet; det kunne være digterens krop, alder, køn, måde at bevæge sig på, måde at snakke på, måde at gå klædt. Den følgende tekst virker for eksempel anderledes når man læser den som udgangen på den danske forfatter Maja Lucas' debutbog *Jegfortællinger* (2007), end hvis man hørte hende fremføre den, give den krop og stemme, til en salon på Hald Hovedgaard i maj 2007:

#### **Jeg**

Jeg er en meter og femoghalvfjerds centimeter høj. Min hud er bleg, men med et mørkt skær. Jeg har lange, kraftige ben, brede hofter og en stor røv. Min overkrop er spinkel og slank. Jeg er svajrygget og har englevinger. Mine kæber er asymmetriske, og mine tænder er skæve. Jeg har en stor, jødisk næse. Mine øjne er

---

<sup>48</sup> Citatet har at gøre med Antins forståelse af poesien som en særlig form for situation. I den talk Bernstein henviser til, hedder det - i en forsimplet transskription: "i consider [poetry]/in this case/coming with a kind of private occasion to a public place/i/mean you're all here/and its a public place/and I'm addressing/a public situation/and I'm doing what poets have done for a/long time/they've talked out of a private sense/sometimes/from a private need/but they've talked about it in a rather peculiar/context/for anybody to eavesdrop." (Antin 1976, 212.)

grønne med stænk af gul og brun. Mine øjenbryn er kraftige og mørke. Jeg har en høj pande med et lodret ar. Mit hår er klippet i etager, det længste går netop ud over skuldrene. Det er mørkebrunt med strejf af lyst, hvilket giver det en form for farvespil. Jeg har ikke længere uren hud, men stadig ar fra bumserne. Jeg har mange hudorme på næsen. Jeg har lidt mørk hårvækst om munden, som jeg fjerner med en pincet. Min underlæbe er kraftig, overlæben knapt så markant. På hagen har jeg et vandret ar. Min hals er spinkel. Mine kraveben er fremtrædende. Mine bryster er små, spidse og faste. Mellem dem er behåringen en anelse mørkere end på resten af overkroppen. Mine ribben ses tydeligt. Min mave er flad, taljen er smal, og under navlen begynder en lodret stribe af mørk behåring, som fortsætter ned til min kusse, hvis hår er helt sort. Det breder sig lidt ud over mine inderlår. På det nederste af mine balder og starten af mine lår har jeg appelsinhud. Mine yderlår er muskuløse. Mine knæ er runde. Mine lægge er tykke af muskler. Behåringen på underbenene er meget mørk og kraftig. Jeg har kraftige ankler. Mine fødder er lange og smalle. Jeg bruger størrelse enogfyrre i sko.  
(Lucas 2007, 117–118.)

I det øjeblik oplæseren åbner munden, bliver det personlige pronomen kønnet og - tilsyneladende - stabiliseret; det får stemme og krop, og selvom vi ved at det er litteratur, at det ikke nødvendigvis er et selvportræt, sker der noget når et menneske siger Jeg. Der opstår en fysisk, kropslig nærhed, der sker noget andet end når det står i en bog. Den oplæsende dikterer ikke mindst hastigheden hvormed vi bevæger os igennem teksten; Maja Lucas læser sin tekst langsomt, imens jeg som tilskuer, siddende, høfligt betragter forfatteren; hun står op, hun er cirka en meter og femoghalvfjerds, hendes hud forekommer bleg. Undersøgelsen af forfatterens krop finder sted samtidig med tekstens udvikling, tekstens undersøgelse, dens signalement af endnu en del, endnu en del der fremadskridende i oplæsningen føjes til helheden, til kroppen. Den oplæsende krop tilføjer et ekstra lag til oplæsningen, som det er svært at finde ud af hvad præcis man skal stille op med. Forfatterens korporlige nærvær samtidig med tekstens udvikling er med til at skabe en anden form for spænding end der er i den skrevne tekst; er dette et selvportræt, handler det om hvordan vi repræsenterer (os selv), hvordan sproget gør det? Måske teksten blandt andet handler om sprogets performative kvaliteter i den forstand at hele læserens opmærksomhed flytter med de forskellige sætninger, beskrivelsen *gør* så at sige den oplæsende forfatters underlæbe kraftig, hendes kraveben fremtrædende og brysterne små for øjnene af os. I takt med at vi får at vide at det er sådan, bliver det sådan. Den performative krops tilblivelse i Lucas' tekst og oplæsning kommer til at foregå på flere planer samtidig. Mine yderlår er muskuløse. Ordet bliver til kød. Mine knæ er runde. Jeg prøver at lade være med at kigge, for er det ikke en banalisering af

teksten, et alt for enkelt 1:1-forhold at undersøge om tekstens forfatter er lig med teksten. Men teksten ved det allerede, spiller på det, leger med læserforventninger og produktionen af nærvær når den bliver læst op. Paradoksalt nok ville præcis det samme performative eller ekstratekstuelle lag være til stede hvis hvem som helst læste Lucas' "Jeg" op; en blond mand på to meter med briller. For hver kropsdel der blev portrætteret, hævder jeg, ville den krop hvis stemme der siger JEG i dette intime rum, lige nu og her, spille ind – negerende, affirmativt eller på anden vis, og på den måde være med til udlægge teksten på en anden måde for lytteren end for læseren. Også når hun fremfører teksten om 25 år. Og det er selvklaart en vigtig pointe i denne afhandling at en del forfattere og tekster arbejder aktivt med de performative og relationelle aspekter af oplæsningen, og den effekt jeg ovenfor mistænker mig selv for at være resultatet af en banalbiografisk nysgerrighed, er i virkeligheden ofte en intenderet fuldgældig litterær effekt - en mild slags performativ biografisme, for at bruge den danske litterat Jon Helt Haarders term (Haarder 2014). En effekt man må gå til på samme måde i sin læsning som man går til eksempelvis billedsprog eller fortællerforhold, altså: Man må læse det. Og ligesom for eksempel i teatervidenskab, musikvidenskab og kunsthistorie må man udvikle måder hvorpå man kan analysere flygtige analyseobjekter som en performance, herunder blandt andet hvordan de *huskes*. Som den amerikanske kunsthistoriker Amelia Jones skriver indledende i en artikel om performancens status i kunsthistorieskrivningen: "Due to its dependence on remains (documents, archives, memories), performance notoriously complicates the writing of histories, at the very least raising the questions of how the time-based, embodied work is *remembered*." (Borggreen and Gade 2013, 53.)

Oplæsninger der bevidst arbejder med de performative aspekter, kan tage sig ud på mange forskellige måder. I det følgende ser jeg nærmere på to oplæsninger der generere en del af deres betydning via forfatterens fremførende kroppe, og som også samtidig og meget direkte tematisere kroppen. Teksterne er medieret forskelligt: Vanessa Places *On Pussy* (2009) er en filmoptagelse af en liveoplæsning fra YouTube; Caroline Bergvalls *Ride* (2006) er en live performance i samspil med film og indspillet oplæsning med lydeffekter.

### **Vanessa Place: *On Pussy* (2009)**

Vanessa Places roman *La Medusa* (Place 2008) er på mange måder en mere traditionel (avantgardistisk) roman, end de senere mere hensynsløst gennemførte konceptuelle arbejder,

som for eksempel *Tragodia*-trilogien (Place 2010; Place 2011a; Place 2011b), som jeg vender tilbage til senere. Men også *La Medusa* benytter sig af postproduktive strategier. Blandt andet findes der i bogen en lang remse der udelukkende består af synonymer for de kvindelige kønsorganer (Place 2008, 251–253). Place fremfører ofte stykket i forskellige, og efterhånden længere og længere, versioner, når hun læser op. *On Pussy*, hedder det. På YouTube ligger en oplæsning der varer fire minutter og tolv sekunder, optaget i november 2009 i San Francisco.<sup>49</sup> Stykket er postproduktivt på den måde at hun finder sit ordmateriale i en fælleskulturel diskurs, hvad man siger, hvad der bliver sagt, hun opfinder ikke selv nye udtryk, men går på hugst i en nærmest altomfattende allerede eksisterende tekst - for at undersøge hvad der rent faktisk bliver sagt og ikke mindst: med hvilke ord vi siger det.<sup>50</sup> Places oplæsning begynder med at være sjov - i den konkrete oplæsning høres spredt latter - så bliver den frygtelig kedelig - den lader til bare at fortsætte og fortsætte, også efter man så at sige har fattet pointen - hvorved oplæsningen til sidst blot bliver: frygtelig. I det spiller tidsligheden en væsentlig rolle; at det bliver ved og ved, at Vanessa Place insisterer på at fortsætte og fortsætte, at hvert eneste ord bliver læs op og på den måde fylder i rummet, hvor man i læsningen af *La Medusa* har muligheden for at skrålæse og på den måde *komme videre*, sidder man uhjælpeligt fast i de lidt over fire minutter oplæsningen varer. Fire minutter der, det er ihvertfald min oplevelse, føles betydeligt længere. Der findes åbenbart lige så mange amerikanske ord for de kvindelige kønsorganer som der siges at gøre det for sne på grønlandsk. Hvor mange mon der findes på andre sprog, dansk for eksempel. Og for de mandlige kønsorganer. Hvad kan det være et udtryk for, hvad mon det betyder, hvorfor eller hvordan eller hvornår har man brug for alle de udtryk. Hvornår er det man vil bruge ordet "Pocahontas". Og i hvilken social situation en af de følgende: "Pancake and Sugar Bowl, Cabbage Patch and Bacon Hole, Dripping Pan and Gashee, Gravy-Maker and Gumbo, Honey Altar, and Devil's Doughnut, Salt-Shaker, and MoneyMaker." Ordene er organiseret efter lyd og kategori og udgør en slags katalog over det vi i det amerikanske sprog tænker - og måske også kan tænke - om de kvindelige kønsdele, hvad de fantasmagorisk forbindes med i det

---

<sup>49</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=ifgDcYQGvD4>

<sup>50</sup> Place afskriver altså ikke nødvendigvis en specifik kilde, men aflytter så at sige en kultur; alligevel er digtet postproduktivt - imodsætning til Claude Closkys tal-digt, som jeg netop skrev ikke var det (se side 40-41) - derved at Place alligevel aflytter en specifik kultur og samtlige de ord der indgår i hendes digt har markante konnotationer, hvorimod tallene i Closkys version forbliver nærmest blanke, konnotationsløse, istedet er det organiseringsystemer og (u)naturaliseringslogikker vi pludselig får øje (alfabetet, talrækken).



kollektivt bevidste: der er mange beholdere, mange dyr, der er meget mad, meget med lugt, meget med farve, meget med det klistrede halvt flydende, meget med det bløde i mødet med det hårde ("Pincushion"), mange fordybninger, flænger, grotter, ridser, huler, huller, tunneller. Specifikt mandlige attributter såsom skæg, sæd og de mandlige kønsorganer indgår i metaforerne ("Bearded Clam, Bearded Oyster", "Cockpit", det tvetydige "Manhole", fordi *man* på engelsk jo både betyder menneske og mand), flere steder foreslår billeddannelsen at de kvindelige kønsorganer er frit tilrådighedstående serviceorganer beregnet på de mandliges opvarmen ("Cock Inn, Cumbucket"). Der er meget med penge, man forstår at dette er kvindens "MoneyMaker", hendes "Cash & Carry" og "Purse". Den massive fremmedgørelse, den systematiske reduktion og dehumanisering og tingsliggørelse af kvinden og kvindens bliver uhyggelig ubehagelig læsning her, ikke mindst, som sagt, på grund af at remsen aggressivt fortsætter og fortsætter. Det der i begyndelsen af teksten er et udtryk der måske alene kan stå som en ubetydelig plathed bliver i *On Pussy* en del af en frygtelig kværn, dæmoniserende, ulækkergerende: "Redeye, Pink, Undertaker, Stink, Lickity-Split, Bite a Bit, Fuzzsplit, Rosebud, and Mother Dear!" Der er tale om en massiv *pars pro toto*-teknik, men efterhånden viskes alt andet end denne *del* ud, delen udraderer helheden og kommer på den måde til selv at overtage og udgøre den. Kvinden forsvinder i en slags messende forbandelse der tilsyneladende bare bliver ved og ved. Oplæsningen gør teksten markant anderledes end når den læses i romanen *La Medusa*. Dels optræder teksten i den oplæste version uden nogen narrativ, psykologisk eller fiktiv forankrende kontekst, og dels er udsigelsespunktet forskudt, så ordene ikke kommer fra den fiktive karakter Dr. Bowles, men fra den ganske virkelige og virkeligt tilstedeværende forfatter Vanessa Place. Disse forskydninger resulterer i at det opleves som at teksten genremæssigt skifter status, den forlader romanens narrative og fiktive logik, og indtræder i poesiens. I den konkrete poesioplæsning kommer elementer som Places påklædning (sort jakkesæt, advokatagtig kunne man med kendskab til forfatterens baggrund associere), oplæsningsstil (hurtig, rytmisk, opdelt, lyder det som, i strofer, men også i et forsøg på at variere rytmen, meget bevidst om ordenes lydlige kvaliteter, hel- og halvrim understreges), køn og attitude (seriøs, koncentreret, alvorlig, uden på noget tidspunkt at grine eller smile, heller ikke efter oplæsningen er ovre, på trods af at publikum indimellem griner) til at påvirke læsningen af digtet. Det er hele denne stemning af alvor, denne vedholdenhed i oplæsningen hos Place der er med til at fremkalde den effekt jeg ovenfor har kaldt frygtelig. At digtet bliver frygteligt at lytte til. At man på en måde er taget som gidsel, tvunget til at være

med til det, at det bare fortsætter og fortsætter, og hvor skal man kigge hen imens. Som en tænkt modpol, ville effekten sikkert have været en ganske anden hvis samme tekst var blevet fremført af for eksempel en ung, mandlig komiker i afslappet tøj og sjofel, smågrinende indforstået drengerøvsstil. Disse ekstratekstuelle med- og merbetydninger opstår som en effekt af henholdsvis en bevidst brug af oplæsningens performative kvaliteter og muligheder, som beskrevet ovenfor, og af en performativ biografisme (forfatterens fremtræden, måske med bevidste og velanbragte associationer til Advokaten som type).<sup>51</sup> Den optagede version af oplæsningen, som man kan se den på YouTube, er mindre frygteligt eller forpligtende, er jeg sikker på, end hvis man havde været til stede ved oplæsningen i det fysiske rum. Effekterne af oplæsningens her-og-nu og forfatterens nærvær er i den medierede version annulleret. På samme måde som det man kunne kalde den sociale eller relationelle situation er sat ud af kraft - hvis man ser oplæsningen alene bag sin skærm er man fri til at lave andre ting imens, til at spole frem og tilbage, sætte på pause, ikke i det mindste at skulle foregive at være opmærksom, at høre efter, ikke i det mindste at skulle være stille, ikke at forstyrre. Paradoksalt nok er den håndholdte, rystede, zoomende kameraføring der lader til at have en vis dramatisering af oplæsningen som intention, med til at afdramatisere oplæsningen. Den søger så at sige efter visuelle distraktioner, hvor hverken teksten eller oplæsningen selv byder på nogen forløsende udvej. I romanen kommer den lange remse fra en Dr. Bowles der på en diner bestiller "Pussy, please." Da servitricen ikke helt forstår, uddyber han, skal vi sige, udførligt. Efter remsen: "The waitress steps back and it appears to Dr. Bowles that he has, if not actually bitten her, certainly tried." (Place 2008, 253.) Sådan er det, efter at have hørt *On Pussy*: som om man er blevet angrebet. Af sproget. Af den aggressive logik der arbejder dybt i denne del af det.

### **Caroline Bergvall: *Ride* (2004)**

Når jeg i det følgende forsøger at give en relativ grundig karakteristik af Bergvall, på trods for at hun ikke er en af de forfattere jeg har fokuseret på i min afhandling, skyldes det på den ene side at Bergvall er en af den samtidige konceptuelle litteraturs mest anerkendte forfattere,

---

<sup>51</sup> "Performativ biografisme er forsøg på at interagere diskursivt med virkeligheden og læseren gennem brugen af en diskurs der traditionelt har en empirisk og direkte forankring i den - den biografiske." (Haarder 2014, 9.)

hendes arbejde er velbeskrevet.<sup>52</sup> Hvilket igen er en af grundene til at jeg ikke har viet mere plads til at læse hende her. Og på den anden side at Bergvall ganske ofte benytter sig af andre og flere strategier i sit arbejde end den postproduktive transskription der ellers er den mest udbredte, som jeg vender tilbage til. Efter præsentationen af Bergvall, vil jeg lave en læsning af fremførelsen af *Ride*, som jeg overværede den i Lillehammer i 2006. Jeg vil særligt fokusere på tekstens og fremførelsens performative aspekter i den forbindelse.

Den norsk-franske forfatter Caroline Bergvall arbejder i et udvidet litterært felt mellem lyd, video, visualitet, performance og tekst. På tryk har hun, ud over forskellige kataloger, udgivet en række chapbooks i forskellige formater, der er opsamlet og genoptrykt, sommetider i reviderede udgaver, i henholdsvis *Fig* (Bergvall 2005) - der for en stor del kan læses som en samlet dokumentation af hendes off-page-praksis indtil udgivelsen - og *Meddle English* (Bergvall 2011). *Meddle English* er en samling af nye og ældre tekster; en blanding af essays, digte, både mere konventionelle og visuelle digte; håndskrevne tekster, tegninger, kollager, noget der ligner blækklatter, samt brug af forskellige nuancer af grå og sort og forskellig typografi bogen igennem. Polylingual teori, autobiografi, poesi, billedkunst side om side i en form for sprogligt udgravningsarbejde. Centralt i bogen står en serie Chaucer-inspirerede *tales*, fortalt i en blanding af mange slags engelsk (middelalder-engelsk, science fiction-engelsk, banker-slang osv.). *Meddle English* udgør første bind i en serie, der med udgangspunkt i en række forskellige slags historisk engelsk sprog og litteratur blandt andet undersøger de spor som historien konkret efterlader i sproget, i kroppen, i den seksualiserede og i den kommunikerende krop; hvilke spor den specifikke bevægelse, politik og teknologi efterlader i det nøgne liv. Bergvalls arbejder pendulerer omkring eksil, identitet, sprog, krop og politik. Anden del i serien, *Drift* (Bergvall 2014), der blandt andet tager sit udgangspunkt i et Anglo-Saksisk søfarerdigt fra det 10. århundrede, kombinerer ligeledes selve teksten med tegninger, kort og fotografier. I et digt fra *Meddle English* beskriver Bergvall (d)en (postproduktivt arbejdende konceptuelle) kunstner:

---

<sup>52</sup> Se for eksempel (Perloff 2010; Broqua 2010; Edmond 2011; Reed 2012; J. Olsson 2013; Broqua 2013), foruden Caroline Bergvalls side på PennSound, hvor der findes et stort antal samtaler med, og præsentationer og oplæsninger af Bergvall selv: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Bergvall.php>.

## THE ARTIST

as archivist as archaeologist as bricolist as cataloguist  
as collatist as collectist as compilist as ethnografist  
gathers up the debris particles  
as residues as indices  
hung from wire  
lit from centre  
(Bergvall 2011, 113.)

Bergvalls pointe - hvis man kan tale om en overordnet sådan bogen, og måske værket igennem; og hvis man kan tale sådan om et digt - er vel i nogen grad at selve *sproget* arbejder på samme måde som den beskrevne kunstner. At sproget er en slags mødding - for at bruge en af de metaforer Bergvall selv eksplicit benytter sig af; en mødding man kan gå på opdagelse i og finde ud af, at i én betydning findes tillige en anden, en anden lyd, og i den lyd en hel kulturhistorie. Ligesom de beslægtede polyglote digtere Lily Greenham og Cia Rinne, har Bergvall igennem sin barn- og ungdom - og derfra igennem resten af livet - rejst omkring og boet mange steder. Dansk-østrigske Lily Greenham var til sidst bosat i London<sup>53</sup> og svensk-finsk-tyske Cia Rinne er bosat i Potsdam, begge arbejder de både intermedialt og interdisciplinært. Japanske Yoko Tawada, der nu er bosat i Berlin og arbejder på både tysk og japansk, er en fjerde forfatter hvis tekster på undersøgende vis beskæftiger sig med kultur og identitet fra et polyglot perspektiv. Alle fire forfattere har en international originaludgivelseshistorie, hvilket er relativt sjældent for forfattere der traditionelt set er bundet til deres nationalsprog og nationalstat i langt højere grad end det for eksempel er tilfældet for mange billedkunstnere og sikkert også musikere. Også denne trafik påvirker direkte digtene. De arbejder alle flersprogligt og er optagede af betydningssammenfald og -afbrydelser, af stammen, vokalskift, udtale og fejl - der altså ikke bare er fejl: "Friction brings awareness of connection and of obstruction" (Bergvall 2011, 158), som Bergvall skriver i en tekst der blandt andet handler om hvordan det er at forlade sit modersmål og lade et andet eller andre sprog tage bolig i sin krop; når så mange og stadig flere af os finder os selv i lande hvor vi ikke er født, eller hvor vi er første- eller anden generationsborgere med blandet, puslespilsagtig kulturel baggrund, skriver Bergvall, vil mange af os også stille spørgsmål ved hvad lingvistiske tilhørsforhold betyder, og hvad det indebærer at være flydende i et sprog .

---

<sup>53</sup> (1924-2001)

Det er nogle af de spørgsmål Bergvall udforsker i sit kunstneriske virke.<sup>54</sup> En slags kroppens og følelsernes geografi som de kan se ud i en globaliseret verden.<sup>55</sup> Også krop og følelser er størrelser der lader sig historisere og kontekstualisere. Eller med Michel Foucault fra hans berømte artikel om Nietzsche, genealogi og historie:

We believe that feelings are immutable, but every sentiment, particularly the noblest and most disinterested, has a history. We believe in the dull constancy of instinctual life and imagine that it continues to exert its force indiscriminately in the present as it did in the past. But a knowledge of history easily disintegrates this unity (...) We believe, in any event, that the body obeys the exclusive laws of physiology and that it escapes the influence of history, but this too is false. The body is molded by a great many distinct regimes; it is broken down by the rhythms of work, rest, and holidays; it is poisoned by food or values, through eating habits or moral laws; it constructs resistances. 'Effective' history differs from traditional history in being without constants. Nothing in man - not even his body - is sufficiently stable to serve as the basis for self-recognition or for understanding other men.  
(Foucault 1977, 153.)

På trods af sin multimediale og interdisciplinære praksis betragter Bergvall sig selv primært som forfatter, og ikke som for eksempel billedkunstner der arbejder med ord: "I'm very

---

<sup>54</sup> For egentlige læsninger der fokuserer på aspekter der har med det polylinguale, med lydpoesi og eksil at gøre hos Bergvall, Rinne, Tawada, Greenham og andre - se for eksempel Majorie Perloff i *Unoriginal Genius* (Perloff 2010, 1-23;123-145), Jesper Olssons 'Speech Rumblings: Exile, Transnationalism and the Multilingual Space of Sound Poetry' (J. Olsson 2013) og "Stepford Wives and Lingual Music, or Tape Recorder Poetics as Gender Politics in the Early 1970s" (J. Olsson 2012a), og Mirjam Gebauers "Lebensgeschichte einer Zunge: Autobiographisches Schreiben jenseits der Muttersprache bei Yoko Tawada" (Gebauer 2009). Olsson peger også på den multimediale, transnationale og sprogblandende poesi og kunst, som blandt andet er let at finde frem til på og via internettet, som en stor og medvirkende årsag til den opblomstrende interesse de tidlige 1900-tals avantgarder. En interesse for lydpoesi, visuel poesi bl.a. - som man har kunnet spore, skriver Olsson, igennem de sidste cirka 15 år: "In a poetic work brought forth in this context, it is not only the idea of national language that is dispersed and transformed. It is also the word as such, as the anchoring point of literary practice, that is about to be exiled in a space that, more and more, impinges upon the space of a generalized practice of art." (J. Olsson 2013, 200).

<sup>55</sup> Selvom Bergvalls egen identitet - eller identiteter; hendes etniske og kulturelle baggrund(e) er vestlige - begrænser det ikke projektet til at være vestligt eller europæisk. Bergvall arbejder blandt andet selvbiografisk, men netop, med Peter Borums term: upersonligt. Det handler ikke om hende, ikke udelukkende om hendes specifikke position eller personlige erfaringer. Det handler om at være menneske. For en spændende undersøgelse af forskellige visuelle kunstneres dokumentariske strategier i en globaliseret verden, se den amerikanske kunsthistoriker T. J. Demos *The Migrant Image - The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Demos skriver blandt andet om at som svar på samtidens og globaliseringens " (...) conjunction of representation, power and technology, socially concerned and political active artists have taken up the ambition of intervening in the world, and have done so by reengaging and reinventing the documentary mode (...) " (Demos 2013, xvii) I familie med det jeg i denne afhandling kalder *pseudo-dokumentarisme* er den idé om *Documentary fiction*, som Demos låner fra Rancière. Demos skriver bl.a.: "Far from being opposed to fiction, documentary is actually one mode of it (...) " (Demos 2013, 62).

interested in language as the first material.” Hun er født 1962 i Tyskland, har fransk-norske forældre, er opvokset i Belgien, har siden 1989 boet i England og arbejder en hel del i USA blandt andet. Hun taler fransk, norsk og engelsk som førstesprog, men taler intet sprog uden accent. På litteraturfestivalen i Lillehammer i juni 2006, Sigrid Undset-dagene, viste Bergvall sin film *Ride* og præsenterede poetikken bag samme arbejde, hun talte om *Physiologies of Writing*. Jeg vil her gå lidt nærmere ind på Bergvalls praksis, hendes egne tanker om performance, site specificity og relationel æstetik baseret på hendes artist talk i forbindelse med *Ride*. Hun arbejder specifikt med det flersproglige, med sproget i kroppen, kroppens sprog, *language and physicality* på flere niveauer. Når kroppen gør noget eller vi gør noget med kroppen, skriver med den for eksempel, bliver den en skrivende krop, så er vi en skrivende krop, skriften, evnen til at skrive, skriver Bergvall, er noget vi har tilegnet os fysisk, mentalt, intellektuelt, det er noget vi har trænet, gentaget og i gentagelsens disciplinering er vi blevet rutinerede; vi har naturaliseret den skrivende og læsende krop, at kroppen gør sådan, at vi gør sådan med den, at det er noget tillært, kulturelt, det bliver usynliggjort. Som sådan kommer den konkrete skrivende krop også til at fungere som en metafor for alle de andre kulturspecifikke, subjektivitetsproducerende processer eller performances vi hele tiden *gør* os i. Hos kunstnere der er flersproglige, særligt forfattere selvfølgelig, bliver den sproglige disciplinering tydelig. Måske i endnu højere grad hos digtere, der traditionelt arbejder meget med særligt det lydlige, det fremførte, oplæste.

To reach to this point of learning, the point where the speaking body accommodates two or three languages, bodyshapes, or jawshapes, informs these writers’ inscriptive narratives and affects the development of their poetics as necessarily at a break from a monolingual writing culture.  
(Bergvall 2006.)

Det brugte sprog påvirker den sprogbrugende krop på samme måde som kroppen påvirker sproget, det er ikke lige meget hvem eller hvor man er. Der er måder at repræsentere på, repræsenteres, der er hele tiden ekstra-litterære elementer der trænger sig på i arbejdet, i værket, i oplæsningen, mødet med et publikum, hos publikummet i mødet med en oplæsning, et værk, et arbejde og så videre. Bergvall arbejder intensivt med det specifikke og med stedet, det stedsspecifikke bredt forstået, *to bring in space in writing*, kroppen er et sted, sproget er det, tiden og stedet er et sted, de særlige diskurser, måder at tale på, er steder, arbejdet,

praksissen må derfor være bevidst kontekstuel, for så vidt bevidst om (nogle af) de indflydelsesnetværk der strømmer nu og her i dette, og gør det til en historisk situation:

Manipulating verbal and textual material contextually and specifically, sometimes partly autobiographically, opens up to many learnt/taught socialised body fields. It leads to a performative understanding of social and linguistic identities.  
(Bergvall 2006.)

Måske kunne man operationalisere det den danske litterat Peter Borum har kaldt *det upersonligt selvbiografiske* (Borum 2005).<sup>56</sup> Borum baserer blandt andet sin begrebsudvikling på arbejder fra OuLiPo-gruppen, værkstedet for potentiel litteratur. Også Caroline Bergvalls arbejder er beslægtede med OuLiPo, med deres regler og konceptuelt informerede tilgange til litteraturen.<sup>57</sup> I en parafrase af Peter Borum, kunne man sige at forfatteren, ved at placere sig selv med hud og hår og krop og køn i en konkret situation, som skrivehandlingen afhænger af, kommer til at gøre teksten til et – mere eller mindre – vilkårligt udsnit af verden. Det forekommer måske abstrakt, men jeg tror det er væsentligt i forhold til forståelsen af Bergvalls arbejder. Det følgende citat fra Borums artikel, er samtidig en god karakteristik af Bergvalls måde at arbejde på:

Tekstmaskinen *optager/afspiller*, hvis man vil undskylde udtrykket, den konstante overgang fra begær til bevidsthed i den skrivende og fra tilblivelse til form i sproget, hvorved sprogets former og bevidsthedens indhold sanseliggøres som samtidige rækker af parallelle tilblivelsesforløb.  
(Borum 2005, 90.)

Netop overgangen mellem det Borum kalder begær og bevidsthed, sprogets former og bevidsthedens indhold, spiller en central rolle i *Ride*. Teksten er på samme tid talt og skrevet, man hører en pen der kratter, skriver, på papir, imens Bergvall læser op samtidig med at hun

---

<sup>56</sup> Når Peter Borum skriver om det upersonligt selvbiografiske adskiller det sig på et væsentligt punkt fra for eksempel Jon Helt Haarders performative (selv)biografisme, derved at den specifikke måde at bruge det personlige på hos Borum er *upersonligt*. Forfatterne bruger deres krop og deres (biologiske) liv som en art matrice for skriften, som en tekst- eller digtmaskine (Borum 2005, 83,84,89), en optager/afspiller; og spiller netop ikke på den partikulære biografiske spænding og interesse der kendetegner den performative biografisme.

<sup>57</sup> Vedr. OuLiPo, se afsnittet "Hvad er (ikk) konceptuel litteratur?" i kapitlet Konceptuel litteratur. Her argumenterer jeg blandt andet for at OuLiPo nok er informeret af konceptuelle strategier, men *ikke* er konceptuel litteratur i min definition og i den samtidige betydning som jeg mener at betegnelsen *Conceptual Writing* også (bør) referere til. Kort sagt fordi de forskellige regler og begrænsninger OuLiPo pålægger sig selv, ikke for alvor ændrer ved hvad teksterne så at sige handler om; forfatterne bliver blot udfordret til at skrive teksterne på mere opfindsomme måder.

skriver, hun mumler, gentager sig selv, holder pauser, imens hendes hånd skriver det hun siger, og hun siger det hendes hånd skriver, skriver-taler det frem og producerer tekst og lyd i samme bevægelse. Der er altså ikke tale om en egentlig oplæsning af en eksisterende tekst, selvom der fandtes et forlæg før indspilningen, ligesom den skrevne tekst heller ikke skal forstås som et diktat af digtet. Filmen er sort, kun forstyrret af en slags visuel knitren, næppe synlig, men nok til at holde beskuerens opmærksomhed fangen, nok til at man forstår at der sker *noget*, nok til at fastholde blikket: "Adding sight or the idea of sight was adding a spatial perception to the listening textualised body." *Ride* findes også som lydværk uden film - oprindeligt er det en audiotext man kan høre det i det svenske tidsskrift *OEI* #26, det er på baggrund af den jeg har foretaget transskriptionen nedenfor.<sup>58</sup> I det dæmpede lys i lokalet i Lillehammer med gardinerne trukket for, blev publikum suget ind i det man kan høre og ikke kan se (her på siden er det omvendt):

I am catching ... a ride ... with friends ... there's a few of us ... this is a ride ... it is ... ridden when you ... ride ... You're ... ridden if you ... ride ... if I ... am I ... if I am I am I am ... if I am ... ridden ... riding rides ... the rider ... once a rider ... ride yet ... once the ... riding rides get ... get rid of the ... rider ... this is a ... difficult ... this is a very ... difficult ... thing ... to do ... mainly I ride what I ... mainly I ride ... who I ... know ... mainly I'm ... ridden and ... I don't ... know ... this ride is in your ... ear it ... it rides ... your ear is ... ridden ... I ... I ride this ... as it comes ... up ... the others have been ... doing this ... for awhile ... she's been ... she's been ... doing this ... for awhile ... she's a good example ... of what follows ... riding follows ... exercise ... much of what follows ... has been ... has been kept unriden ... practice ... rides the exercise ... and it ... follows ... everything ... everything is ... rideable with ... practice ... the heart is an exercise ... she's a good ... she's a good exercise ... riding ... follows ... practice ... this is ... riding ... I am that I'm ... rideable ... love is an ... exercise ... London, November 4th, 2004.

For at begynde bagfra, tekstens konkrete situering, tid og sted, London, den fjerde november 2004, den dag den amerikanske præsident George Bush blev genvalgt; mon det tillægger teksten nogen ekstraværdi, hvis man ved det, synes man at kunne læse noget særligt ud af den information, jeg tænker: Bliver teksten mere ... melankolsk eller ... andet ... alt efter ens politiske standpunkter. "Culture colors the voice," skrive Norie Neumark; "contours its performative capacities, and leaves deep imprints on its characters" (Neumark, Gibson, and

---

<sup>58</sup> *Ride* findes blandt andet udgivet i *OEI* (Lundberg, Magnusson, and Olsson 2006a) og på en cd med Bergvalls lydarbejder fra 1994 til 2004 (Bergvall 2004). Den kan også høres online her: [https://media.sas.upenn.edu/pennsound/groups/OEI/CD-2/Bergvall-Caroline\\_Ride\\_OEI\\_2006.mp3](https://media.sas.upenn.edu/pennsound/groups/OEI/CD-2/Bergvall-Caroline_Ride_OEI_2006.mp3)



Van Leeuwen 2010, xviii) - blandt andet igennem måden kulturen, skriver Neumark, *medierer* stemme på, igennem accent, intonation, timbre, kadence og rytme. Accenten er ikke amerikansk. Alligevel spiller audiotexten på dobbelttydigheden af *ride*, der udtalt med et tørt britisk t vedbliver at være *ride*, men udtalt med et amerikansk vådt t, har vi en *writer*.

Fonemskiftet gør rytteren til forfatter – og omvendt, jeg skriver, jeg rider. Forståelsen af teksten oscillerer imellem nogen der er oven på noget, ridende, og en der skriver. Og gør opmærksom på at der eksisterer et vist fællesskab de to ting imellem. Vi kan høre hun skriver, og vi kan høre det er en *hun*, fordi vi hører hendes stemme, det *I* der principielt er et tomt citat, værsgo', sæt dig selv ind her, bliver specificeret af en yngre kvinde med en svag accent. Det seksuelle i *I ride this ... as it comes ... up* er ligeså konkret som udsagnet *I write this ... as it comes ... up*. Begge er de tilstede samtidig. Der er flere suggestive sprækker af den art i selve oplæsningen, pauserne hun holder, åndedrættet, den hviskende, lidt kælnestemme, som lytter bliver man eksponeret for en massiv intimitet. Jf. John Durham Peters: "The voice can get under the skin in a way impossible for any other kind of touch" (Peters 2004, 88.) Det er som ridserne i filmen, det svage flimmer også minder os om intimiteten, nærheden, sprækkerne, det er *lige før* noget sker, *lige før* ... lige før *noget* slipper igennem. Den tillærte krop, den disciplinerede, kultiverede krop bliver også gennemspillet i audiotexten som *exercise* og *practice*. Kroppen er skolet, den tillærer sig ting, som nævnt ovenfor, at skrive og andet, den er på mange måder et plastisk kulturelt samtidsaftryk, det den kan, det den gør og står for, lader sig stå for, står som, en kvinde for eksempel, en øvelse i kvindelighed måske: *she's a good... she's a good exercise...* Det er ikke kun hvad vi gør med vores krop udadtil, som når vi, jf. Judith Butler, performer et særligt køn, det er også de kropslige metaforer vi bruger til at forstå os selv med, vores kærlighed for eksempel, den konkrete, men det er også det man kan skrive med, dér det kan komme lige fra: *the heart is an exercise* ... Kærlighed og sex og skrift forekommer at være tæt forbundne, også: *love is an ... exercise* ... Hvem gør hvad ved hvem: *the writing writes the writer ... the riding rides the rider* ... udvekslingen er dialektisk, pladsen for subjekt og objekt er langt fra stabil ... Måske er det en dum dikotomi jeg holder fast i, når jeg her bliver ved med at reproducere dette subjekt/objekt, men i hvert fald er det jo noget af det Bergvalls tekst arbejder med; at den ikke opererer med så enkel en dikotomi, at man ikke kun er det ene, enten det ene eller det andet, men begge positioner, der ikke nødvendigvis kun er to, men kan være et utal. Det handler hele tiden om at afsøge grænserne; sex handler hele tiden om grænser, om den anden, den andens, de andres, hvor er de, hvad

gør de, i forhold til hvem, man kan ikke kilde sig selv, at mærke de grænser på egen krop, at sætte et mærke, på andres, i den måde blikket arbejder på, den måde blikket syntetiserer på, måske, samler noget i en form for hele af enkeltdele, en tekst, en krop, et ufokuseret hele ... At flere positioner er tilstede samtidig, at flere positioner bliver gennem- og udspillet samtidig, og hele tiden bliver det i forhold til magt, til sex, til at skabe, hvem rider hvem, eller skriver, hvem skriver hvad; hvad er for eksempel en forfatter, hvad gør en forfatter til en forfatter, har Gertrude Stein spurgt om, hvis en forfatter (a writer) bliver en forfatter af at skrive (to write), er man så stadig forfatter i den tid man *ikke* skriver. Hvis nej. Hvad er man så. Hvad er kroppen, spørger Bergvall, og hvad gør sproget ved den. Ihvertfald ikke ingenting, som man måske ellers kunne forledes til at tro. I læsningerne af Lucas, Place og Bergvall har jeg prøvet at vise hvordan kroppen, lyden, oplæsningen og rummet på forskellig vis spiller afgørende ind i (op)læsningen af deres tekster, og hvordan en stor del af det de tekster så at sige betyder, af måden de *gør* det på, hvordan de *handler*, netop foregår igennem noget af alt det der ikke er ord. Deri består teksternes performative kvaliteter.

#### 4. KONCEPTUEL LITTERATUR

I den danske poesi er der i de sidste cirka 10-15 år udkommet en række værker der på forskellig vis placerer sig inden for den konceptuelle litteratur. Her vil jeg koncentrere mig om den konceptuelle poesi, hvilket også er den kategori værkerne af Vanessa Place, Esther Dischereit og Robert Fitterman tilhører. En liste over danske værker fra perioden tæller Martin Larsens *Hvis krigen kommer* (2003), Tomas Thøfners *Altings A* (2004), Christian Yde Frosthols *Afrevne ord* (2004), Maja Lee Langvads *Find Holger Danske* (2006), Martin Larsens *Monogrammer* (2007), Christian Yde Frosthols *Ofte stillede spørgsmål* (2008), Bjørn Friis Thomsens *Rottemades* (2008), Christian Bjoljahn & Martin Johannes Møllers *Flytning* (2009), Rasmus Graffs *Som levende begravet her* (2009), Rasmus Graffs *Folkets prosa* (2010), Pejk Malinovskis *Den store danske drømmebog* (2010), Martin Glaz Serups *Mandag og Ja, jeg smager månedens kunstnervin!* (begge 2010), Chresten Forssums *Manhattan* (2011), Martin Glaz Serups *Local Colour* (2012) og Vanessa Places *Andersens Wank* (2012)<sup>59</sup>, der er skrevet på dansk og kun udgivet i Danmark.<sup>60</sup>

I det følgende forsøger jeg at skitsere den konceptuelle litteratur som bevægelse, selvom dét ord allerede er for flot, idet der ikke er tale om én organiseret gruppe, ikke én bevægelse, men mange. En kartografi altså over de sidste 10-15 års konceptuelle litteratur med særligt fokus på Danmark, dansk poesi - men siden den konceptuelle litteratur, som jeg vil vende tilbage til, i høj grad udfolder sig på en international scene, frem for eksklusivt på en national, og med USA som en slags globalt center, et mødested eller en kommunikationscentral, vil jeg i det følgende også rumme et nogenlunde overblik over hvad der er udkommet internationalt af vigtige antologier og monografier. I forlængelse af indledningens begrebsudredning<sup>61</sup> ønsker jeg her at diskutere hvad konceptuel litteratur er - i nært parløb med det trodsige: Hvilken litteratur er ikke konceptuel? Jeg foretager altså en grundlæggende præsentation og forsøger at skabe et overblik, ledsaget af en række kortere læsninger. Man kan med god ret stille sig

---

<sup>59</sup> For en god ordens skyld: Jeg har været redaktør på bogen og har også skrevet forord til den.

<sup>60</sup> Der må selvsagt være noget, jeg ikke kender og overser, og man kan for eksempel sagtens argumentere for at tage tekstbaseret billedkunstværker med i en sådan opremsning. Det har jeg imidlertid valgt ikke at gøre her, hvor fokuset primært ligger på den konceptuelle poesi; hvad der er poesi, og hvad der er billedkunst - når det kommer til det konceptuelle - har ikke mindst med placeringen af værket og den omgivende institution at gøre. Hvor receptionen foregår, og hvor parateksten placerer værket. Det kommer jeg tilbage til nedenfor.

<sup>61</sup> Se afsnittet Poetiske dokumenter, uncreative writing og postproduktion i Indledningen (s.38-41).

kritisk an over for en nationalt isoleret kortlægning af den konceptuelle litteratur<sup>62</sup> da den konceptuelle litteratur i udpræget grad er international, interdisciplinær og intermedial.<sup>63</sup> Ikke så lidt af den konceptuelle litteratur manifesterer sig som det den amerikanske litterat Majorie Perloff kalder for "differential texts"; tekster der eksisterer samtidig i forskellige tilstande, for eksempel som lydoptagelser, bøger, performances, digitalt osv., uden at én af teksterne har forrang frem for de andre som den autoritative original (Perloff 2002 via Perloff 2010, 189n13). Når jeg alligevel vælger her fortrinsvis at fremhæve danske værker, skyldes det først og fremmest at ingen andre gør det. En sådan kontekstualisering og historisering af de ovennævnte forfattere ville næppe finde sted uden for Danmark eller uden for det danske sprog. Internationalt findes der allerede en mængde læsninger af Kenneth Goldsmith, Vanessa Place, Robert Fitterman, Christian Bök, Cia Rinne og Caroline Bergvall, for blot at nævne nogle få prominente eksempler. Det gør der selvfølgelig fordi de er gode forfattere, men også blandt andet fordi de arbejder på engelsk. I Danmark findes der også en samtidig og levende tradition for konceptuel litteratur, som består af mere end disparate enkeltværker. Denne tradition er naturligvis del af en større, international tradition,<sup>64</sup> som nærværende afhandling gerne skulle være med til at tydeliggøre.<sup>65</sup>

Ifølge den amerikanske forfatter og litterat Craig Dworkin optræder begrebet *konceptuel litteratur* første gang i hans egen introduktion til *The UbuWeb Anthology of Conceptual Writing*

---

<sup>62</sup> Litteratur er i denne sammenhæng, i dette kapitel, med få undtagelser forstået som skrift på eller oplæsning fra en side eller skærm.

<sup>63</sup> Iøvrigt er det tvivlsomt om det kun skulle gælde for den konceptuelle litteratur - eller de litteraturer der er indskrevet i avantgardens historier, som det bliver det underlæggende argument her. Det meste litteratur igennem tiden er blevet til i et uoverskueligt net af påvirkninger og indflydelser, bevidste som ubevidste, der ikke nødvendigvis respekterer landegrænser. Forskellen på nu og tidligere er blandt andet det som Pierre Nora kalder tidens acceleration (se kapitlet Kulturel erindring) - på grund af den teknologiske udvikling, internettets fremkomst m.m., eksisterer der nu en hurtigere international samtidighed og mulig påvirkningshistorie. En anden forskel på den konceptuelle litteratur i forhold til så mange andre samtidige litteraturer er, som jeg vender tilbage til, at den konceptuelle scene så at sige *er* international, og altså ikke dybt forankret i én nation eller nationallitteratur som sådan.

<sup>64</sup> Jesper Olsson skriver i sin artikel "Speech Rumbling" om sammenhængen mellem den konceptuelle litteratur, tidligere tiders avantgarder og en vis internationalisering. I denne sammenhæng nærmer den interdisciplinære kunst sig normen, skriver Olsson, og henviser blandt andet til den teknologiske udvikling som forklaring. Ikke mindst er den øgede interesse for "translation and transnationalism" inden for poesien påvirket af internettets massive fremkomst og udbredelse igennem de sidste årtier, skriver Olsson og peger blandt andet på Ubuweb som en kilde til international online distribution og spredning af avantgardelitteratur (J. Olsson 2013, 200).

<sup>65</sup> For tættere læsninger af danske enkeltværker se for eksempel (Serup 2009a; J. E. Andersen 2010; Löfström 2010; Serup 2010; Mønster 2012; P. S. Larsen 2012; Vinnun; Gregersen and Skiveren 2013). Se også samtalerne mellem Martin Larsen og Tue Andersen Nexø på: <http://www.basiliskbeta.blogspot.dk/>.

fra 2003; en onlineantologi der rummer en række eksempler på en anden litteratur, en anden poesi, end den der udtrykker selvets emotionelle sandhed, udført af et særligt sensitivt og originalt individ der bruger metaforen og billedet i sangens tjeneste – for nu at parafrasere Dworkins egen polemisk vinklede formulering, og videre:

But what would a non-expressive poetry look like? A poetry of intellect rather than emotion? One in which the substitutions at the heart of metaphor and image were replaced by the direct presentation of language itself, with "spontaneous overflow" supplanted by meticulous procedure and exhaustively logical process? In which the self-regard of the poet's ego were turned back onto the self-reflexive language of the poem itself? So that the test of poetry were no longer whether it could have been done better (the question of the workshop), but whether it could conceivably have been done otherwise.  
(Dworkin 2003a)

En overvejende del af antologiens bidrag kommer fra billedkunstnere, der (bl.a.) arbejder med skriften som materiale; navne, man forbinder med 60'ernes og 70'ernes minimalisme og konceptkunst; ligesom mange af de arbejder, der indgår i antologien, netop er fra de årtier.<sup>66</sup> Alligevel insisterer Dworkin på, at der ikke er tale om en samling af konceptkunstneres skrivelser, men derimod om en fuldbefaren *conceptual writing* i egen ret. Eller på dansk: en *konceptuel litteratur*. Den konceptuelle litteratur er i udpræget grad en international bevægelse. Der findes ikke én stærk, mainstreamet og synlig konceptuel bevægelse i nogen nationallitterær offentlighed; derimod foregår udvekslingen, udviklingen og receptionen på kryds og tværs af landegrænser, som det for øvrigt også var tilfældet med den konkrete poesi i 1950'erne og 60'erne. Som med den konkrete poesi, der også arbejdede med sproget som et konkret og formbart materiale, er den konceptuelle litteraturs sprog ofte internationalt. Værkerne er primært båret af en idé, et koncept, og kender man det, har man i nogen grad adgang til teksten – som et næsten skulpturelt materiale man kan kigge på og kontemplere, selvom man måske ikke forstår sproget, det er skrevet på. Det hævder i hvert fald den amerikanske forfatter Kenneth Goldsmith, der vel nok er den fremmeste eksponent

---

<sup>66</sup> Følgende kunstnere bidrager til antologien, der findes på <http://www.ubu.com/concept>: Vito Acconci, Terry Atkinson, John Baldessari, Robert Barry, Samuel Beckett, Christian Bök, George Brecht, Victor Burgin, Donald Burgy, John Cage, Claude Closky, Hanne Darboven, Alan Davies, Howard Fried, Dan Graham, Michael Harvey, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Bruce McLean, Richard Meltzer, Tomoko Minami, Robert Morris, Taddeo Oscuro, Paul Pechter, Adrian Piper, Racter, Robert Rauschenberg, Richard Serra, Robert Smithson, Gertrude Stein og Laurence Weiner.

for den samtidige konceptuelle litteratur. Det skriver han bl.a. i introduktionen til oversigtsartiklen "Conceptual Writing: A Worldview" (Goldsmith 2012), der meget sigende har approprieret sin titel fra Mary Ellen Solts berømte antologi *Concrete Poetry: A World View* (Barnstone and Solt 1968). Den konceptuelle litteratur er mere beregnet til at *se på* frem for til egentlig at blive læst, siger Goldsmith med et (af ham) ofte gentaget mantra: "conceptual writing often invokes a *thinkership* rather than a *readership*" (Goldsmith 2012). Naturligvis er det en position, man kan udfordre. For problemet ved slet ikke at læse værkerne er jo, at man sædvanligvis kun er i stand til at forestille sig det, man er i stand til at forestille sig. Og den eneste måde man kan finde ud af, om værket faktisk handler om og med noget andet på, end det man allerede på forhånd havde besluttet sig for - er selvsagt ved at læse det.

*The UbuWeb Anthology of Conceptual Writing* fra 2003 (Dworkin 2003a) udgjorde forarbejdet til den første større antologi af konceptuel litteratur; *Against Expression*, der udkom 2011, redigeret af Kenneth Goldsmith og Craig Dworkin (Dworkin and Goldsmith 2011). Foruden uddrag fra mere end 110 internationale, men fortrinsvis mandlige, amerikanske forfatters konceptuelle arbejder, indeholder antologien to introducerende artikler. Goldsmiths "Why Conceptual Writing? Why Now?" tager bl.a. sit udgangspunkt i den konceptuelle litteraturs mediehistoriske forudsætninger – den netværks- og tekstbaserede, digitale, cut-and-paste-agtige verden de fleste af os lever i qua den teknologiske udvikling og udbredelsen af internettet. Dette medfører nogle mentalitets- og idéhistoriske forandringer, der får konsekvenser for vores tekst- og kunstforståelse, skriver Goldsmith (Goldsmith 2011b). Dworkins længere og grundigere "The Fate of Echo" gennemgår ikke mindst de kunsthistoriske forudsætninger for den konceptuelle litteratur, i særlig grad konceptkunstens udbredelser fra 1960'erne og appropriationskunstens ditto fra 1970'erne og 80'erne (Dworkin 2011).

Den konceptuelle litteratur har en bemærkelsesværdig og omvendt historie som bevægelse betragtet; som Craig Dworkin skriver i forordet til den danske oversættelse af Vanessa Place og Robert Fittermans programmatisk *Notater om konceptualismer* (Place and Fitterman 2012), så fik den konceptuelle litteratur sin første akademiske conference, før den fik sin første antologi, og den fik sin første antologi, før den havde afstedkommet et egentligt tidsskrift (Place og Fitterman 2012, 10). I sommeren 2008 blev den første store conference

om konceptuel poesi, *Conceptual Poetry and Its Others*, afholdt på University of Arizona Poetry Center i USA med Majorie Perloff i spidsen.<sup>67</sup> Samtidig blev det muligvis første universitetskursus om konceptuel poesi i Norden afholdt på Litteraturvidenskab på Københavns Universitet som et værkkursus om Kenneth Goldsmiths *Soliloquy* (2001).<sup>68</sup> *Soliloquy* består i korthed af samtlige ord, Goldsmith har ytret i løbet af en uge; alt er blevet optaget, transskriberet og trykt i form af en massiv enetale i syv kapitler, en for hver dag.<sup>69</sup> Én af de studerende på kurset, Ina Serdarevic, skriver til Perloff på Facebook efter at have læst Goldsmiths bog, hvori Perloff også optræder, at hele udviklingen omkring internettet og i særlig grad af de sociale medier medfører, at man nu frit kan kontakte de "characters", der måtte indgå i de konceptuelle værker: "How many writers can actually take credit for building up a secret network between his readers and book characters?? I mean, this is truly amazing, and by taking advantage of the various search engines on the net, along with Facebook contacting, it's in fact possible to create a map of the world within *Soliloquy*," skriver Serdarevic (Perloff 2010, 5). Perloff er begejstret og vælger at optrykke det fulde brev i første kapitel af sin *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century* (2010), der er den første kritiske monografi, der indgående behandler den konceptuelle litteratur. I *Unoriginal Genius* ridser Perloff den konceptuelle litteraturs umiddelbare litteraturhistoriske forudsætninger op med udgangspunkt i Walter Benjamins citatpraksis og organiseringsprincipperne i det store, uafsluttede *Passageværket*; og videre fra den brasilianske konkretisme over OuLiPo-bevægelsen til dokumentarisk digtning og Language Poetry. Om Serdarevic skriver hun:

But how did this student happen to hear about Goldsmith's work in the first place? Copenhagen, like Stockholm or Helsinki or Oslo – for that matter, like São Paulo, Brazil, and Wuhan, China – has become in recent years a center for avant-garde poetics, hosting festivals at which poets from the United States have joined others from around the world. Partly this shift in literary venues has been brought about by the changing relationship between majority and minority literatures.

---

<sup>67</sup> Blandt deltagerne var foruden Perloff selv bl.a. Craig Dworkin, Kenneth Goldsmith, Tracie Morris, Charles Bernstein, Caroline Bergvall, Jesper Olsson, Christian Bök, Vanessa Place, Barbara Cole, Laynie Browne, Cole Swensen og Brian M. Reed. Det var meningen af Peter Gizzi og Susan Howe også skulle have været med, men de meldte forfald (Perloff 2010, xii). For mere information se [http://poetrycenter.arizona.edu/conceptualpoetry/cp\\_index.shtml](http://poetrycenter.arizona.edu/conceptualpoetry/cp_index.shtml).

<sup>68</sup> For en god ordens skyld skal jeg måske skrive at det var mig der stod for kurset i efterårssemesteret 2008.

<sup>69</sup> Se (Serup 2009b; Serup 2013b, 2013) for en grundigere præsentation og læsning af *Soliloquy*.

(Perloff 2010, 6.)

### Samlingssteder og distributionskanaler

Den hurtige internationale udveksling som Perloff beskriver med Serdarevic som eksempel, er langt fra noget nyt; sådan arbejdede det 20. århundredes forskellige avantgarder også langt tid før internettet, og netop avantgarderne ligger den konceptuelle litteratur på mange måder i direkte forlængelse af.<sup>70</sup> Alligevel betyder internettets fremkomst og publikationsmuligheder noget – sammen med det engelske sprogs udbredelse som den vestlige verdens *lingua franca* i det 21. århundrede. Som steder hvorfra de nye poetikker udvikler og blander sig, nævner Perloff selv nettidsskrifterne og onlinearkiverne *Nypoese* (redigeret fra Norge), *Sibila* (redigeret fra Brasilien) og *Double Change* (redigeret fra Frankrig). Nævnes bør også *Jacket2* (der blev grundlagt i Australien som *Jacket*, men nu redigeres fra USA), *PennSound* (redigeret fra USA), *Archive of the Now* (redigeret fra Storbritannien) og det enorme, konstant ekspanderende *UbuWeb* (redigeret fra USA).<sup>71</sup> Sidstnævnte, grundlagt af Kenneth Goldsmith i 1996, er af den svenske litterat Jesper Olsson blevet kaldt for Goldsmiths måske mest suggestive konceptuelle digt (J. Olsson 2008). Tidsskrifterne, arkiverne og de små forlag er som sagt naturlige samlingssteder og distributionskanaler for den konceptuelle litteratur, ligesom de litterære blogs<sup>72</sup> og de sociale mediers netværk med Facebook i spidsen er steder hvor information om nye udgivelser, oplæsninger, konferencer m.m. hurtigt spredes. Ovennævnte netsteder redigeres måske nok i princippet fra et konkret sted, men bidragyderne kommer fra hele verden, ligesom teksterne (også) trykkes på engelsk og kun befinder sig et klik fra potentielle læsere. Ved siden af deres netbaserede virksomheder fungerer flere af stederne som et art brand, der kan organisere oplæsninger, udgivelser, seminarer, paneldebatter, poesifestivaler og mange andre ting. I Norden har den konceptuelle poesi de sidste 10-15 år bl.a. været faciliteret af miljøerne omkring tidsskrifterne *Nypoese* (Norge), *Vagant* (Norge) og *OEI* (Sverige); forlagene *OEI*

---

<sup>70</sup> Se for eksempel Hubert van den Bergs artikel (van den Berg 2005). Og i det hele taget van den Berg et al. 2012 for en grundigt dokumenteret og vildtvoksende kulturhistorie over den nordiske avantgardes udbredelse, udvikling og internationale udvekslinger i årene 1900-1925. De overordnede mønstre er bestemt sammenlignelige med måden, miljøerne omkring den nutidige konceptuelle litteratur organiserer sig på.

<sup>71</sup> Se også Appendixet for en samlet oversigt over bl.a. de omtalte onlinearkiver og tidsskrifter.

<sup>72</sup> Se (Mai 2011b, 386-392) og Serup and Kromann 2012 for mere om den litterære blog som aktør i den litterære offentlighed.



editör (Sverige), In Edit Mode Press (Sverige), Attåt (Norge), ntamo (Finland), After Hand (Danmark), 28/6 (Danmark), Basilisk (Danmark), Antipyrine (Danmark) og Arena (Danmark); festivalerne Audiatur (Norge), Verbal Pupiller (Danmark) og Helsinki Poetics Conference (Finland); den nordiske folkehøjskole Biskops Arnö (Sverige); onlinearkivet UbuWeb (USA); og enkeltpersoner som Leevi Lehto (Finland), Paal Bjelke Andersen (Norge), Jesper Olsson, Jonas (J) Magnusson, Cecilia Grönberg (alle tre Sverige), Mathias Kokholm (Danmark), Charles Bernstein, Kenneth Goldsmith og Vanessa Place (alle tre USA), der med deres anseelige engagement, netværk og energi har introduceret konceptuelle strømninger, poetikker og forfatterskaber. Og ikke mindst har de været vigtige i forhold til at knytte forskellige miljøer og personer til hinanden. Miljøerne og personerne i dem overlapper, der er således ikke tale om skarpt afgrænsede grupperinger.

I 2009 udkom Vanessa Place og Robert Fittermans dulgte, men indflydelsesrige og ofte citerede manifest *Notes on Conceptualisms* i USA (og på dansk i 2012; (Place and Fitterman 2009; Place and Fitterman 2012)). Den slanke bog ender med et fire siders langt appendix over samtidige boglange eksempler på konceptuel litteratur fra USA, Canada og England som forfatterne har kunnet finde. Appendixet har tjent både som en de facto kanonisering af udvalgte værker og forfattere, og som et relativt tidligt forsøg på finde ud af hvad konceptuel litteratur er, ved at udpege en række konceptuelle strategier og praksisser, som de forskellige værker så er blevet sorteret efter. Overskrifterne er de mundrette: *Appropriation*, *Appropriation med sampling*, *Uden Appropriation*, *Systemregel/Procedure*, *Dokumentation* og *Flarf* (Place and Fitterman 2012, 66–68). I 2011, samme år som *Against Expression* udkom, udkom også Kenneth Goldsmiths *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age* (Goldsmith 2011a). I en række essays redegøres der for de konsekvenser, vores adgang til og omgang med nye medier, informationsformer og teknologier ifølge Goldsmith, naturligt bør have for litteraturen og undervisningen i den. Man kan sige at de overordnede pointer er de samme som i forordet til *Against Expression*, men her betydeligt udbygget, nuanceret og eksemplificeret. I Norge udgav Gunnar Berge i 2011 en antologi af hovedsagligt franske teoretiske tekster under titlen *Klippe, lime, kopiere* (Berge 2011), der med vilje undgår termen *konceptuel* for at gøre opmærksom på en anden, ja, konceptuel tradition, end den, der i disse år primært bliver defineret fra USA og Canada. Første halvdel af bogens bagsidetekst lyder sådan her:

Inngående analyse av collagens manuelle og digitale operasjoner, teoretisering av grensesnittspoesi, poetiske dokumenter, remediering og fordreining, utarbeidelse av en direkte aksjonspoesi, konstruksjon av en transsosiativ poesilogikk, historiserende undersøkelser av informasjonsteknologiske strategier, metoder for modifisering av symbolsystemer: dette er noen av de funksjonene som blir aktivert under lesningen av denne antologien, der man tilbys et kart og en samling redskaper for bedre å kunne orientere seg i den mest levende og nyskapende delen av den litterære samtidsproduksjonen (...)  
(Berge 2011.)

I 2011 fik den konseptuelle litteratur sit første egentlige tidsskrift: *Crux Desperationis*. Tidsskriftet redigeres af Riccardo Bogliones fra Montevideo i Uruguay og udkommer på engelsk, spansk og italiensk. Tidsskriftet er i skrivende stund udkommet i fem numre; nummer to fra marts 2012 er et rent "mental issue", der udelukkende består af et "index of potencial [sic] works"; Vanessa Places hele bidrag hedder således "Capital" og er "A rewriting of Walter Benjamin's The Arcades Project set in New York City in the twentieth century called Capital"; franske Claude Closkys "Too Heavy" består af "A ten kilo page, inserted in Crux 2 "Mental issue"" og Riccardo Bogliones eget bidrag "Giorno di Kenneth Goldsmith" er en "Italian version of Kenneth Goldsmith's Day (2003), translated by retyping the whole September 1, 2000 issue of Il Corriere Della Sera". Kenneth Goldsmiths *Day*, der er en realiseret bog, består af en komplet transskription af *The New York Times* fra 1. september 2000.<sup>73</sup> I 2012 udkom antologien *I'll Drown My Book*, redigeret af Caroline Bergvall, Laynie Browne, Teresa Carmody og Vanessa Place. Antologien er et korrektiv, eller måske rettere et suppleringsbind til *Against Expression*. Hvor *Against Expression* kun havde få kvindelige poeter med i sit udvalg, findes der slet ingen mænd blandt de lidt over 60 internationale digtere, der er repræsenteret i *I'll Drown My Book* - med undertitlen "Conceptual Writing by Women".<sup>74</sup> Fra Danmark er Inger Christensen og Mette Moestrup repræsenteret. I 2013

---

<sup>73</sup> Alle numrene af *Crux Desperationis* ligger til fri download via UbuWeb: <http://www.ubu.com/concept/>

<sup>74</sup> Om der er andet der binder disse digtere sammen end at de er kvinder - om de for eksempel alle sammen kan siges at arbejde konceptuelt, og i så fald hvordan - kan diskuteres. For eksempel mener den amerikanske digter og kritiker Cecilia Corrigan i en lang anmeldelse på *Jacket2* at det på ingen måde er tilfældet. I sin anmeldelse skriver hun bl.a. at: "*I'll Drown My Book* doesn't answer any questions a reader might have about Conceptual writing, but provides an interesting site of discussion in its very resistance to Conceptualism's aspirations to have no content, as well as its implicit motivation as a response to the male-edited, university-press-published *Against Expression*." Corrigan's egen implicite forståelse af hvad konceptualismen (i bestemt ental) er og vil, og at

udkom Brian M. Reeds monografi *Nobody's Business: Twenty-First Century Avant-Garde Poetics* (Reed 2013), hvor Reed særligt læser de forskellige konceptuelle litteraturer som en form for politisk poesi. Ud over the usual suspects som Kenneth Goldsmith og Craig Dworkin, har Reed også læsninger af blandt andre canadiske Rachel Zolf og amerikanske Andrea Brady og Danny Snelson. Samme udgangspunkt - at en stor del af den konceptuelle og relationelle poesi kan læses som en form for politisk poesi - er også udgangspunktet for min egen monografi fra samme år; *Relationel poesi* (Serup 2013b). Her læser jeg blandt andre (proto)konceptuelle digtere som danske Peter Laugesen, finske Pentti Saarikoski, svenske Ida Börjel og Ulf Karl Olov Nilsson, Derek Beaulieu og Kenneth Goldsmith.<sup>75</sup>

### **You know it's on, when it's declared over**

Som noget relativt nyt er der brudt en række solide debatter ud i og omkring de miljøer, der ellers har været positivt indstillet over for den konceptuelle litteratur. Indtil nu er der i disse miljøer blevet brugt en del energi på at imødegå retoriske spørgsmål a la *skulle dét nu være kunst?*, men meget tyder på at den konceptuelle litteratur er nået et stykke længere i sin etablerings-, anerkendelses- og kanoniseringsproces som 'rigtig' kunst betragtet. Det er en række institutionelle aspekter, der får mig til at hævde det: I 2011 blev Kenneth Goldsmith inviteret til at læse op i Det Hvide Hus i Washington; antologier og monografier som oplistet ovenfor udkommer på de mest prestigøse amerikanske universitetsforlag - og også uden for USA; internationalt undervises der bredt på universiteter, (høj)skoler og forfatterskoler i konceptuel litteratur, og den gøres til genstand for store, internationale konferencer i og uden for academia. For nyligt har annonceringen af Kenneth Goldsmiths kursus på University of Pennsylvania med titlen *Wasting time on the Internet*, endnu før kurset er gik i gang resulteret i international mediebevågenhed og (som det også var tilfældet efter oplæsningen i Det Hvide Hus) interviews i en lang række talkshows, radioprogrammer, aviser, tidsskrifter med mere.<sup>76</sup> Men også dele af de litterære miljøer – forlæggere, kritikere, forfattere osv. – der længe har

---

den for eksempel som udgangspunkt skulle ønske sig at være avantgarde, er naturligvis også noget der kan diskuteres. For hele anmeldelsen se Corrigan 2014.

<sup>75</sup> Nævnes bør også amerikanske Patrick Greaneys monografi *Quotational practices: Repeating the Future in Contemporary Art* (Greaney 2014); tyske Annette Gilberts to antologier centreret omkring appropriation, tekst og litteratur - den teoretiske *Wiederaufgelegt* (Annette Gilbert 2012) og den skønlitterære *Reprint* (Annette Gilbert 2014); og endelig amerikanske Paul Stephens monografi *The Poetics of Information Overload: From Gertrude Stein to Conceptual Writing* (Stephens 2014), der endnu mens dette skrives er under udgivelse.

<sup>76</sup> Se kursusbeskrivelsen her:

<http://www.english.upenn.edu/Courses/Undergraduate/2015/Spring/ENGL111.301>

været involveret i den konceptuelle litteratur, ønsker nu at nuancere den historie om den konceptuelle litteratur som stærke stemmer som Kenneth Goldsmith, Majorie Perloff og Vanessa Place har været eksponenter for. I *Los Angeles Review of Books* skrev forfatteren og forlæggeren Matvei Yankelvitch, der i parentes bemærket selv har udgivet Place og Fittermans *Notes on Conceptualisms*, et langt åbent brev til Majorie Perloff i håbet om at komme væk fra de hyppigt gentagne buzzwords og slogans om at konceptuel litteratur behøver man ikke at læse. Yankelvitch foretrækker med egne ord at komplicere samtalen omkring den konceptuelle litteratur, som han for nuværende opfatter som temmelig sort-hvid (Perloff 2012a; Perloff 2012b; Yankelovich 2012). I *Vagant* skrev Tue Andersen Nexø, at den konceptuelle litteraturs idégrundlag var politisk og æstetisk problematisk (og kedeligt), fordi den frem for at artikulere nye historiske erfaringer kun formåede at rekombinere allerede eksisterende byggeklodser og dermed opgav sin egen stemme. "Men det er først når man overvejer de politiske konsekvenser af at opgive den egne stemme," slutter Nexø artiklen, "at man kan se de egentlige begrænsninger i den postproduktive digtnings praksis." I de næste numre af *Vagant* besvarede forlægger Mathias Kokholm, forfatter Rasmus Graff og undertegnede Nexøs artikel, hvor kritikken, på trods af uenigheder, grundlæggende blev hilst velkommen som et oplæg til at tænke dybere over, med og mod den konceptuelle litteratur (Nexø 2011; Serup 2011b; Graff 2011; Kokholm 2011). At tage den alvorligt, med andre ord. I Poetry Projects Newsletter i april/maj 2012 skrev forfatter og professor Johanna Drucker at den konceptuelle litteratur havde været spændende og provokerende og i stand til at skabe meget debat over de sidste par år. Men nu er det slut. Den massive institutionalisering der har fundet sted af den konceptuelle litteratur, er et tegn på at den er under afvikling eller i det mindste ikke længere vil være i stand til at være nyskabende, skriver Drucker. En ny generation vil finde andre veje. Vanessa Place replicerer, at bare fordi en poesi bliver anerkendt af institutionen, betyder det ikke, at den automatisk mister sin kant, og til nyheden om den konceptuelle litteraturs angivelige død, svarer hun: "You know it's on, when its declared over" (Drucker 2012; Place 2012c).<sup>77</sup> I alle de forskellige udvekslinger gør det sig

---

<sup>77</sup> Derudover findes der selvfølgelig de mere rutinemæssige og gensidige afvisninger fra parter der aldrig bliver enige og grundlæggende nok ikke er interesserede i at blive det heller. Her står den samtidige kolde, maskinagtige, cerebrale og marxistisk-kapitalismekritiske konceptuelle poesi på den ene side over for tidligere tiders varme, oprigtige, følelsesfulde og virkelighedsnære traditionelle eller konventionelle poesi på den anden. 'Sammenstødene', der særligt finder sted i *Boston Review*, er ifølge den amerikanke litterat Brian M. Reed (Leman 2013) blevet hyppigere efter publiceringen af Majorie Perloffs artikel "Poetry of the Brink - Reinventing the

gældende at det ikke længere diskuteres, hvorvidt den konceptuelle litteratur er kunst eller ej; derimod diskuteres det, om det er god eller dårlig kunst, hvilket må siges at være et mere interessant spørgsmål. "The focus is now on quality, not category," som Brian M. Reed siger i et interview (Leman 2013). Næste trin i en institutionaliseringsproces, en slags *mainstreaming*, ville være en anerkendelse af den konceptuelle litteratur som ikke først og fremmest *konceptuel*, men primært som *litteratur*. En proces mit eget arbejde med denne afhandling bevidst ønsker at bidrage til; at tydeliggøre hvordan den bedste af den konceptuelle poesi rummer væsentlige litterære oplevelser og indsigter der ikke mindst hænger sammen med måden den er litteratur på. I en god artikel om appropriation og genbrug i svensk konceptuel litteratur skriver Jesper Olsson, at de formelle strategier på ingen måde udelukker et konceptuelt digt fra også at beskæftige sig med "vad man reduktivt brukar kalla 'existentiella' frågor; vanföreställningar om motsatsen bygger på en dikotomisering mellan känsla och intellekt som inte bara är dåligt genomtänkt, utan direkt skadlig för läsning av litteratur." (J. Olsson 2012b, 147) Der er heller ingen grund til at dikotomisere den konceptuelle litteratur i forhold til den litteratur der ikke arbejder konceptuelt. Eller til i samme bevægelse at skære al konceptuelt litteratur over en kam, og sige at al konceptuel litteratur gør eller vil det samme på den samme måde. Sådan forholder det sig selvindlysende nok ikke. Alligevel kan dele af den konceptuelle litteratur noget særligt i forhold til sted, stemme, vidnesbyrd og kulturel erindring, vil jeg hævde. Måske fordi metoderne stadig er så nye at man ser noget *andet* i de tekster end sædvanligt - at det faktisk *bliver* et syn, og ikke bare en genkendelse, for at parafrasere den russiske formalist Viktor Shklovsky (Lemon et al. 2012). Eller måske bare - fordi det er god litteratur. Den særlige måde den er god på, har sit direkte afsæt i en bevægelse inden for billedkunsten der opstod i 1960'erne under navnet konceptkunst.

---

Lyric", der også var den direkte anledning til Matvei Yankelvitchs åbne brev i *Los Angeles Review of Books* (Perloff 2012; Yankelevich 2012). Se for eksempel Bedient 2013; King 2014; Mattix 2014. Denne del af den amerikanske offentlige debat omkring den konceptuelle poesi, minder meget om den diskussion der pågår i Sverige omkring tidsskriftet *OEI*. *OEI* har været nogle af de første, grundigste og mest vedholdende fortalere for den konceptuelle litteratur i Norden og bliver fortsat beskyldt for at være *språkmaterialister*. Således dukkede der på et tidspunkt ligefrem et alternativt protesttidsskrift op; *PS* - konsonanterne i 'poesi', hvor *OEI* er vokalerne - der udelukkende skulle trykke mere traditionel og 'læsbar' poesi. *OEI* udkommer fortsat, imens *PS* hurtigt gik i sig selv igen. Se for eksempel: <http://sv.wikipedia.org/wiki/Språkmaterialism>

## Konceptkunst: Idéen er en maskine der laver kunst

Udtrykket *konceptkunst* optræder første gang i 1961 i en artikel som forfatteren og musikeren Henry Flynt skriver om Fluxus (Wood 2002, 22). Som egentligt navn optræder *konceptkunst* for første gang i 1967 ved offentliggørelsen af Sol LeWitts siden så vigtige "Paragraphs on Conceptual Art", der i 1969 blev fulgt af "Sentences on Conceptual Art" (Wood 2002, 37). LeWitt skriver bl.a.:

In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art.  
(LeWitt 1967.)

Konceptkunstens 'objekt' for kontemplation og æstetisk nydelse er altså i højere grad idéen bag eller under et givet arbejde, end det er det konkrete materialiserede kunstobjekt – hvor et sådan overhovedet findes. Kunstnerens arbejde ligger først og fremmest i udviklingen af et prægnant koncept og selve udførelsen af idéen tilskrives langt mindre betydning. Således, skriver den engelske kunsthistoriker Paul Wood, anbringer konceptkunsten spørgsmålet om det æstetiske i en strategisk parentes; det æstetiske er ikke i sig selv et mål for en kritisk kunst, men et tema man kan undersøge (Wood 2002, 27). På den måde lever konceptkunsten såvel som den konceptuelle litteratur i høj grad af at man som læser kender til eller kan gennemskue konceptet, og som sådan er den afhængig af en form for ekstratekstuel præsentation. Som både Walter Benjamin og Susan Sontag har vist i forhold til fotografiet, er billedteksten altafgørende for, hvad vi tror, vi ser; ændres den forankrende tekst, ændrer værket fundamentalt betydning.<sup>78</sup> Konceptkunsten er gennemgående massivt forankret i tekst på forskellige måder; enten direkte i eller omkring værkerne og ikke sjældent begge dele. Konceptkunsten former sig som en grundlæggende undersøgelse af, hvad kunst egentlig er, og i samme bevægelse: Hvad kunstinstitutionen egentlig er, hvad den gør, hvilken betydning signaturen har, håndværket, og hvad kunsten og kunstnerens rolle er og bliver i det sociale system. Som udgangspunkt er konceptkunsten altså institutionskritisk og

---

<sup>78</sup> Sontags eksempel er fra 90'ernes krige på Balkan hvor de samme fotografier af dræbte børn blev distribueret ved både serbiske og kroatiske propagandamøder og brugt som en art had- og hævnansporende bevismateriale for modpartens bestialitet (Sontag 2003a, 13–14). Benjamin skriver bl.a. i essayet "Lille fotografihistorie": "Bliver billedteksten ikke optagelsens vigtigste bestanddel?" (Benjamin 1998, 80.)

antiromantisk bl.a. ved at demystificere kunsten og kunstneren (Wood 2002, 67), og ved at neutralisere modernismens intense krav om værkets mediespecificitet og de enkelte mediers særegne udtryksmæssige egenskaber. Denne neutralisering kalder Wood en af de mest iøjnefaldende tegn ved det felt af avantgarde-praksisser som konceptkunsten er en del af (Wood 2002, 22).<sup>79</sup> Konceptkunstens frembrud i 1960'erne ligger i forlængelse af retninger som Fluxus, Minimalisme og den britisk-amerikanske Pop Art der opstår i 50'erne. Ikke mindst er konceptkunsten en kunst i forlængelse af 1910'ernes og 20'ernes avantgardebevægelser, og er som disse også kritisk over for varegørelsen af kunsten og over for kunstinstitutionen selv. Særligt Marcel Duchamps undersøgelse af kunstens grænser blev vigtige for konceptkunstens udøvere; hans readymades og objet trouvé; hele arbejdet med profane seriefremstillede brugsgenstande og rekontekstualiseringen af dem. Paul Wood citerer Marcel Duchamp for at sige, at han med sine readymades ville bringe kunsten tilbage i tankens tjeneste "idet han var blevet træt af de begrænsninger, der kendetegnede den kunst, der var bundet til sansningen" (Wood 2002, 19).

Eksempler på forskellige konceptuelle kunstpraksisser kunne være japanske On Kawara, der siden den 4. januar 1966 har malet en lang række billeder i sin *Today*-serie som udelukkende består af datoen, billedet er malet på, skrevet efter de konventioner datoer bliver skrevet med i det land, hvor maleriet bliver udført. Amerikanske John Baldessari har lavet en række store lærreder med forskellige skriptovisuelle udsagn. *Everything is Purged from this Painting* (1966-68) er et akrylmaleri, hvid baggrund med sort skrift, der i sin helhed lyder: "Everything is purged from this painting but art, no ideas have entered this work." Man får med andre ord ren skønhed for pengene – ikke noget idébaseret konceptuelt pjat her.<sup>80</sup> Forbilledet for Kenneth Goldsmiths *Soliloquy* er Andy Warhols *a: a novel* (Warhol 1968); bogens ambition er at dokumentere et døgn i Ondines, stjernen fra Warhols The Factory, liv, og gøre det til en roman. Alt, hvad hun har sagt, og hvad der er blevet sagt til hende, er blevet optaget og

---

<sup>79</sup> Clement Greenberg, Modernismens (med stort M) mest betydningsfulde teoretiker og kritiker, har bl.a. skrevet om Modernismens mediespecificitet i det indflydelsesrige essay 'Modernist Painting', publiceret første gang i 1960. Den detaljerede udgivelseshistorie, samt essayet selv, findes her: <http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>

<sup>80</sup> En oplagt litterær ækvivalent er Charles Bernsteins digt 'Thank You for Saying Thank You', optrykt i bl.a. *Girly Man* (Bernstein 2006, 7–9) hvis første linjer lyder: "This is a totally/accessible poem./There is nothing/in this poem/that is in any/way difficult/to understand./All the words/are simple &/to the point./There are no new/concepts, no/theories, no/ideas to confuse/you (...)"

efterfølgende transskriberet. I virkeligheden er de 24 bånd indspillet over flere år. Til selve transskriptionen hyrede Warhol fire mennesker, der alle valgte forskellig transskriptionsstil, hvilket i praksis gør bogen meget *levende* at læse. Romanen består af 458 siders transskriberet og fuldkommen uredigeret hverdagssnak.<sup>81</sup>

Men, spørger Paul Wood virkelig interessant, når Marcel Duchamps arbejder fra 10'erne - og i det hele taget hele den tidlige, såkaldt historiske avantgardes, inklusive Piet Mondrians og Kazimir Malevichs, udgør konceptkunstens forløbere, hvorfor tog det så konceptkunsten så lang tid at udvikle sig? "Hvis modernismen og avantgarden som to modpoler etablerede sig så tidligt, hvorfor voksede den fuldt færdige konceptkunst så ikke frem omkring 1918, eller i 20'erne, i stedet for at vente til 1968 og 70'erne?" spørger Wood, og fortsætter selv med i første omgang<sup>82</sup> at konkludere at "kunst ikke blot er et uafhængigt betydningssystem. Det er tillige en social praksis, og det felt af mulige betydninger, der på et givet tidspunkt i historien står til rådighed for kunsten, er indskrevet i dens historiske situation." (Wood 2002, 15.) Den 'historiske situation' består naturligvis af et viltert amalgam af elementer det er umuligt at redegøre for tilbundsgående, men vigtige bestanddele må være af makropolitisk og teknologisk karakter. Som Kenneth Goldsmith også skriver indgående om, er den konceptuelle litteratur i sin nuværende inkarnation i høj grad muliggjort af en bredere tilgængeliggørelse af relativt nye teknologier som rediger- og kopieringsbare optagelsesteknologier, computeren, internettet, databaserne, tekstbehandlingsprogrammerne og copy-paste-funktionen.<sup>83</sup> Kunsten antager hele tiden nye former (der i parentes bemærket også betyder nyt indhold, dikotomien er i praksis umulig at opretholde) i konstant udveksling med den verden som den er en del af. Eller som Gunnar Berge skriver:

---

<sup>81</sup> For beslægtede, samtidige danske arbejder inden for billedkunst såvel som litteratur, musik, film, performance osv., se Ørum 2009.

<sup>82</sup> I anden omgang skriver Wood hvordan modernismen bevarede sit overherredømme, indtil den havde opbrugt hele sit potentiale (Wood 2002, 15), og senere skitsere han en mild form for næsten teleologisk udvikling fra den akademiske kunst, der benytter sig af slægtsskab med litteraturen til at organisere sig omkring *det narrative*, til modernismens underminering af viden og litteratur til fordel for følelser og *en sansningens kunst* og fra midten af 60'erne og frem kom altså *tanken* i højsædet og der bliver bl.a. stillet spørgsmål ved kunstens objekter - ikke af teoretikere, men af kunstnerne selv. "Teorien blev så at sige et praktisk anliggende." (Wood 2002, 33-34.)

<sup>83</sup> Jesper Olsson skriver flere steder om den konceptuelle litteratur i et mediearkæologisk perspektiv. Han tager umiddelbart udgangspunkt i båndoptageren, der var den første indspilningsteknologi der stod til rådighed for lægmand, og som med sin udbredelse i 1950'erne og 60'erne, skriver Olsson, uden tvivl har forandret karakteren, udseendet og formerne i poesien som sådan. Se (J. Olsson 2011a; J. Olsson 2011b; J. Olsson 2012b).



Dagens poetiske databehandling viderefører flere avantgardistiske tradisjoner, men den bidrar også med et utvidet minne: på stadig nye måter gjentas det som skjedde da malerkunsten på 1800-tallet blev nødt til å forholde seg til konsekvensene av den fotografiske reproduksjonsteknologien. (Berge 2011, 10.)

### Hvad er (ikke) konceptuel litteratur?

Ovenfor har jeg svaret på det implicitte spørsmål: Hvad er konceptuel litteratur, og i grove træk redegjort for dens internationale tradition, historie, infrastruktur og nuværende status. Jeg har desuden påbegyndt en egentlig mapping af den konceptuelle litteraturs danske værker. Men jeg mangler fortsat og mere præcist at redegøre for hvad der adskiller den konceptuelle litteratur mere grundlæggende fra andre litteraturer. Det kan jeg måske bedst svare på, ved at redegøre for hvad der i mine øjne *ikke* er konceptuel litteratur, selvom det tilsyneladende ligner, og hvorfor det ikke er det. Det gør jeg i det følgende via en række danske eksempler. Det er tanken at nedenstående liste skal komplementere listen der indledte dette kapitel. Dernæst læser jeg Martin Larsens *Monogrammer* (2007), Christian Yde Frosthols *Ofte Stillede Spørgsmål* (2008), Vanessa Places *What does this say about me?* (2012) og Robert Fittermans *No, wait. Yep. Definitely still hate myself* (2014). Men altså først: Hvad er (ikke) konceptuel poesi?

Fra mit perspektiv er der meget dansk litteratur fra de sidste cirka 10-15 år, der ikke uden videre kan karakteriseres som konceptuel litteratur, selvom det ligner og har fået sat prædikatet på sig, typisk i forbindelse med anmeldelser. Det drejer sig for eksempel om Lars Bukdahls *116 chok for sheiken* (2001), Eli I. Lund: *Jeg vil have sex med en kvinde fra fremtiden* (2002), Peter Adolphsens *En million historier* (2007), Lars Bukdahls *Alfabeter fra Pluto* (2008), Martin Larsens *Noter til det mere perfekte liv* (2009), Rasmus Nikolajsens *I Athen* (2009), Pablo Llambías *Kærlighedens Veje og Vildveje* (2009), Peter Adolphsen og Ejler Nyhavns versroman *Katalognien* (2009), Thomas Hvid Kromanns *Metrodigte – et øjebliksarkiv* (2010), Martin Larsen *Hvis jeg var kunstner* (2010), Martin Glaz Serups *Marken* (2010), Mette Østgaard Henriksen *Stickersvin jeg fucker dig* (2011), Pablo Llambías *Monte Lema* (2011), Bjørn Rasmussens *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet* (2011), Peter Laugesens *Anarkisten i Fandens hus* (2011), Christina Hagens *White Girl* (2012), Pablo Llambías *Hundstein* og *Sex Rouge* (begge 2013), Niels Franks *Nellies bog* (2013), Christina

Hagens *Boyfrind* [sic!] (2014) og Maja Lee Langvads *Hun er vred* (2014). Man kunne også nævne ældre digtere og dele af deres produktion, der sædvanligvis samles under forskellige paraplyer som konkretisme eller systemdigtning; for eksempel Per Kirkeby, Hans-Jørgen Nielsen, Vagn Steen, Dan Turèll, Klaus Høeck, Inger Christensen, eller hvad med den poesi der arbejder med fast metrum, for eksempel Brorsons eller Kingos? Derudover findes der en del litteratur inden for genrer som digital poesi, bogobjekter, lyd & lyrik og diverse andre offpagepoetrypraksisser,<sup>84</sup> som jeg heller ikke umiddelbart vil karakterisere som konceptuel litteratur. Det bliver ikke til konceptuel litteratur, blot fordi det kommer i et andet format end bogens codex. Selvfølgelig kan alle de nævnte værker siges på sin egen måde at være konceptuelle i forståelsen: baseret på en idé, hvilken litteratur er ikke dét - men som jeg har forsøgt at vise, er den konceptuelle litteratur ikke *kun* det. Ingen af disse eksempler lader det der bliver skrevet, blive synderligt påvirket af den idé eller det eventuelle system, de har sat til at generere teksten. Det påvirker ikke *indholdet* af den, så at sige. Forfatterne er derimod vældig kreative i måden de omgår og bruger systemet, approprieringen, citatet, montagen, reglen, begrænsningen, readymaden, det fundne objekt, genren, *konceptet* på. Som Jan Baetens og Jean-Jacques Poucel skriver i en beskrivelse af den i OuLiPo<sup>85</sup> så vigtige begrænsning, den såkaldte *la contrainte, constraint*: "Constraints are not ornaments: for the writer, they help generate the text; for the reader they help make sense of it." (via Perloff 2010, 80.) I den konceptuelle litteratur hjælper konceptet ikke kun til med at generere/skrive teksten, konceptet *er* eller *gør* teksten. I OuLiPo er benspændet en afgørende forhindring som skal tvinge forfatteren på omveje, som Christian Yde Frostholt udmærket formulerer det (Frostholt 2013, upag.), og man forstår på metaforen at tekstens destination er den samme som den hele tiden har været, det er blot måden at nå til den på, der bliver anderledes og måske mere interessant. Men i den konceptuelle litteratur er metoden ikke bare en form for medium, men sagen selv, det stof den type litteratur er gjort af - for nu at parafrasere Lilian Munk Rösings beskrivelse af hvad hun mener en litterær stemme er (Rösing 2012, 72) - man

---

<sup>84</sup> For overordnede introduktioner, se Mette-Marie Zacher Sørensens artikel om digital litteratur (M.-M. Z. Sørensen 2012); Thomas Hvid Kromanns om bogobjekter (Kromann 2007; Kromann et al. 2013). For en læsning af en række forskellige værker af samtidige nordiske forfattere, der alle arbejder i et udvidet felt, se Louise Mønsters artikler (Mønster 2012; Mønster 2013b).

<sup>85</sup> Se for eksempel (Jørgensen 1997) (overbliksskabende) og (Motte 1986) (mere grundigt) for introduktioner til den internationale forfattergruppe Ouvroir de Littérature Potentielle.

kan ikke ændre parametrene i den konceptuelle litteratur, uden at ændre på hvad den beskæftiger sig med. Alt dette fremstår forhåbentlig endnu klarere igennem de konkrete læsninger i den konceptuelle poesi, der afslutter dette kapitel.

Den konceptuelle litteratur abonnerer også på andre læsestrategier end dem det sædvanligvis forventes man skal operationalisere i mødet med skønlitteratur; om det er godt eller dårligt skrevet, om det er originalt, om det er overraskende, det er ikke så interessant som HVAD der står, HVORDAN det står der, og måske vigtigere: HVOR det står – kontekst og situation; hvad det er en del af, hvilken sammenhæng det er taget fra, hvilken del af verden det repræsenterer.<sup>86</sup> Anskuet således falder eksempelvis de OuLiPo-inspirerede arbejder ud (Thomas Hvid Kromann, Martin Larsen, Peter Adolphsen); ligesom også de bøger der arbejder med montager af citater falder ud (Peter Laugesen, Bjørn Rasmussen, Klaus Høeck, for eksempel hans *Transformationer* (1974)); de gør så at sige kunst af kunst ved at postproducere, eller rettere montere, dele af tekster fra Louis-Ferdinand Céline, Marguerite Duras osv., så resultatet bliver en ny bog af Laugesen (og Céline), Rasmussen (og Duras) osv. I den konceptuelle litteratur er det sjældent materiale der allerede i udgangspunktet er kunst, der bliver bearbejdet.<sup>87</sup> Det har naturligvis andre konsekvenser for hele måden at læse på, om man for eksempel læser en 'autentisk' vejrmelding, men nu som poesi, eller om man læser dele af skønlitterære tekster - som skønlitteratur. Når Bjørn Rasmussen citerer Duras ekstensivt og Peter Laugesen skaber en hel bog om Céline udelukkende ved at montere tekster af Céline selv, forandrer de naturligvis deres kildeteksters betydning ved at forandre

---

<sup>86</sup> Som Vanessa Place siger i et interview med Tania Ørum i Jacket2: "So when I encounter a traffic report in Kenneth Goldsmith's work, I don't necessarily understand this as working information, but more as how information works. What is being circulated is not traffic." (Ørum and Place 2012)

<sup>87</sup> Jeg skriver at den konceptuelle litteraturs kildemateriale "sjældent" stammer fra kunstneriske sammenhænge, jeg skriver ikke "aldrig"; blandt de gode eksempler på konceptuel litteratur der bearbejder anden eksisterende skønlitteratur kan blandt andet nævnes Caroline Bergvalls *Via* der bygger på Dantes *Divina Commedia* (bl.a. Bergvall 2005), Robert Fittermans *The Sun Also Also Rises* der bygger på Hemingways *The Sun Also Rises* (Fitterman 2008), Rasmus Graffs *som levende begravet her* der bygger på Edith Södergrans samlede poetiske forfatterskab (Graff 2009), Simon Morris *Getting Inside Jack Kerouac's Head* der bygger på Jack Kerouacs *On The Road* (Morris 2009. Se også note 191) og Vanessa Places fortsatte Twitterprojekt der bygger på Margaret Mitchells *Gone With the Wind* (2009-. <https://twitter.com/VanessaPlace>). Som man kan se af eksemplerne ovenfor er det typisk den bredt kanoniserede og kulturelt absolut betydende kanon, der bliver udsat for konceptuelle undersøgelser. Når disse eksempler adskiller sig grundlæggende fra for eksempel Peter Laugesens *Anarkisten i Fandens hus* (Laugesen 2011) eller Bjørn Rasmussens *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet* (B. Rasmussen 2011), skyldes det primært *måden* kildematerialet er bearbejdet på. Den konceptuelle litteratur følger stramme systemer, klare koncepter, der som maskiner i sig selv er med til næsten automatisk at fremvise visse betydninger iboende i stoffet; den anden litteratur bygger på forfatterens intuition, fornemmelse, vilje og skaberkraft. At denne arbejder med montage og citat ændrer ikke synderligt på det.

deres nye tekstinterne og -eksterne omgivelser, nye afsendere, modtagere, sammenhænge, en ny historisk situation at blive udgivet i osv.; men den grundlæggende måde at læse på bliver ikke forandret. I den konceptuelle litteratur er selve FORFLYTTELSE fra én sfære til en anden vigtig, dette at få nye øjne at se med. Ofte sker denne forflyttelse fra noget der ikke i udgangspunktet er kunst eller tilskrives politisk eller kunstnerisk værdi - ofte er det fra en form for brugskontekst; derfra og ind i kunstens og opmærksomhedens rum, hvorved materialet mister sin oprindeligt intendede mere utilitaristiske (tids- og stedsspecifikke) funktion (vejrudsigten, trafikmeldingen, baseballkampen, den daglige kommunikative tale osv.) Det er, med Jacques Rancières begreb, den redistribution af det sanselige der er en væsentlig komponent i den konceptuelle litteratur, og som i første omgang adskiller den fra andre system-, genre- og *constraint*-baserede typer af litteratur såsom for eksempel OuLiPo, Cut-up, Fold-in, Collage, Montage, Remix, Found Poetry osv.<sup>88</sup> I den konceptuelle litteratur går det for så vidt ud på *ikke* at skrive selv, eller ikke at *skrive* selv; ikke skrive som det vi sædvanligvis forstår ved at skrive; *ikke* i første omgang at bedrive kunst. Dét bliver så kunsten. Det er idébaseret, idéen må stå klart frem og ud- eller opfyldes; at kunne se en idé og tilrettelægge og adlyde den, så den bliver interessant, kræver en anden slags kreativitet og præcision, end den man bruger, når man skriver selv og følger et metrisk mønster eller har et begrænset tidsrum at manøvrere i. Her er den postproduktive poesi tydeligst, og derved også lettest at identificere, og det er sikkert også en af de medvirkende årsager til at det er den der indtil nu har vundet bredest indpas og udbredelse i den måde man, i hver fald i Danmark, taler om den konceptuelle litteratur på. Noget af det, der kendetegner den nyere konceptuelle litteratur er netop at den lokale autonome eller autofiktive læsning forlades for – eller

---

<sup>88</sup> For artikler om og eksempler på en lang række beslægtede teknikker se OEI nr. 15/16/17 2003/2004, der er et temanummer om "Appropriering, Collage, Copyleft, Cut-up, Decollage, Détournement, Fold-in, Found text, Montage, Parasitering, Plagiat, Postproduktion, Ready-made, Remediering, Remix, Samling, Splice-in (...)", som der står på forsiden (Lundberg, Magnusson, and Olsson 2003). Se også Cecilia Grönbergs og Jonas (J) Magnussons *Omkopplingar: Avskrifter, Listor, Dokument, Arkiv* for en monumental undersøgelse af en række forskellige konceptuelle og dokumentariske strategier inden for særligt fotografiet og litteraturen (Grönberg and Magnusson 2006). Jesper Olssons artikel "Tillfället gör dikten" beskæftiger sig med "Stöld, återbruk och brukstexter i samtida poesi", særligt læst i perspektiver der har med mediearkæologi og kulturel erindring at gøre. (J. Olsson 2012b) Et andet beslægtet fænomen og en virkelig interessant forløber for de ovenfor nævnte, er de såkaldte *ekstra-illustrations* eller *grangerizations* fra 1800-tallet. Metoden består grundlæggende i at man (der ofte er 'amatører') tager allerede eksisterende, typisk kanoniserede værker af for eksempel Ovid eller Chaucher, som man så udvider ved at tilføje ekstra illustrationer - ofte i form af forskellige collageelementer. Originalen beriges på den måde, i det mindste omfangsmæssigt, og kan blive udsat for nogle ret vilde fortolkninger. Teksterne er som udgangspunkt de samme, men værkerne kan være blevet radikalt forandrede, se Schneidermann 2013.

suppleres med – et større fokus på kontekst, situation, diskurs. Det, der omgiver teksten, og som ligger et stykke uden for forfatteren selv; miljø og historie og samfund; det jeg andetsteds også har kaldt for en *relationel poesi* (Serup 2013b). Måske det er på sin plads at tilføje at det aldrig har været meningen at udviklingen af disse begreber skulle føre til en slags rigtigt linjevogteri: Hvem er konceptuel på den rigtige måde? Hvem er det ikke? Formålet er derimod at synliggøre særlige aspekter af værkerne, hvad de har til fælles, og hvad der adskiller dem fra andre typer værker, for derved også at udvikle særlige strategier til at få øje på dette særlige; hvordan det kan læses. Desuden vil der være mange værker der gør brug af flere forskellige strategier samtidig. Det kan aldrig være værkets problem. Som Peter Stein Larsen skriver i forhold til centrallyrikken over for interaktionspoesien, er der ikke tale om lukkede, absolutte kategorier, men om poler og modsætninger i et kontinuum (P. S. Larsen 2009, 11); man kan således godt have et værk der ovevejende vil være at betragte som konceptuelt, men som også, samtidig benytter sig af ikke-konceptuelle strategier og omvendt.

### **Læsninger i den konceptuelle litteratur: Værket som idé og handling**

Vanessa Place indleder sit efterord til *Andersens Wank* med en slags definition af, hvad konceptuel litteratur vil sige i hendes optik: "*Andersens Wank* er en konceptuel bog, hvor skriften forholder sig mere til et koncept end til slutproduktet – altså hvor produktionsmåden er vigtigere end hvad der produceres." (Place 2012a, 94.) At læse den konceptuelle litteratur kalder således på en performativ værkforståelse, hvor selve processen omkring værkets tilblivelse bliver lige så vigtigt, eller i nogle tilfælde vigtigere, end objektet det frembringer. Grundlæggende kan den performative tilgang siges at interessere sig for at "se på værkets *gøren* frem for dets *væren*" og netop derigennem markeres "den analytiske distinktion fra værk som objekt til værk som handling" for at bruge Camilla Jalvings ord (Jalving 2011, 14). Idéen som handling – hvad værket er ude på, hvilken kontekst det bevæger sig i, hvad det rykker rundt på, undersøger, udstiller, stiller spørgsmålstejn ved og bringer i spil – og idéen som værkets vigtigste aspekt, for at parafrasere Sol LeWitt. Det bliver tydeligt i for eksempel spørgsmålet om oversættelse. Hvad er det man oversætter, når man oversætter konceptuel litteratur? Som nævnt har Riccardo Boglione foreslået at man kunne oversætte Kenneth Goldsmiths *Day* (2003) til italiensk ved at transskribere en italiensk avis fra samme dag som det nummer af *The New York Times*, Goldsmith brugte som forlæg. Men allerede i 2004 udgav

den finske forfatter og oversætter Leevi Lehto sin *Päivä*<sup>89</sup>, der er en fuldkommen afskrift af den samlede nyhedsstrøm udsendt af den finske nyhedsbureau *Suomen Tietotoimisto* den 20. august 2003, sorteret efter sætningernes begyndelsesbogstav. Det er altså originalens idé, der bliver oversat, frem for dens semantiske bogstavelighed; og idéen kaster nye værker af sig, hvilket man kan argumentere for også sker i en mere konventionel gendigtning, dog her i en helt anden skala. Og i modsætning til mere konventionelle oversættelser bliver både *Päivä* og *Giorno* (der dog selv kun eksisterer som idé) udgivet i Lehtos og Bogliones egne navne, selvom Goldsmith begge steder krediteres i bøgernes paratekst.

Den konceptuelle litteratur er som udgangspunkt institutionskritisk, idet der bliver sat spørgsmålstejn ved den litterære institutions krav til *den gode litteratur* om en vis originalitet, kreativitet, præcision, håndværksmæssige færdigheder (at skrive godt, have et varieret sprog, ikke være repetitiv, ikke bruge klichéer, have styr på sit billedsprog) osv. Den sætter ofte spørgsmålstejn ved etablerede hierarkier for, hvad der er godt og dårligt, interessant og uinteressant, klogt og dumt osv. Men som Johanna Drucker er inde på i sin kritik (Drucker 2012), er det nok tvivlsomt om dette udgangspunkt, denne status som institutionskritisk per se, kan blive ved med at være en indbygget kvalitet ved den konceptuelle - eller hvilken som helst anden - litteratur. Og som Majorie Perloff (Perloff 2010) har vist os, findes der andre måder at være både kreativ og original på end ved selv at skrive bøgerne og skrive dem godt. En del af det paradoksalt nok mere håndværksmæssige ved den konceptuelle litteratur, som for eksempel den postproduktive metode, lader sig allerede skimte forskellige steder brugt som netop metode, som stil; uden nogen dybere konceptuel bevidsthed, eller hvad man kunne kalde ideologisk overbygning (ideologisk her forstået som et nogenlunde sammenhængende sæt af idéer, værdier og anskuelser).

For at forsøge at opsummere: Man kan groft sige om den konceptuelle litteratur, at den abonnerer på en performativ værkforståelse, hvor det processuelle også ofte bliver vigtigt. Den er idébaseret, institutionskritisk og arbejder med, hvad Perloff har kaldt et *unoriginal genius*; hvordan man kan skabe noget enestående og nyt ved udelukkende at appropriere, citere, kopiere, genbruge og reproducere. En ekstratekstuel forankring af tekstens idé bliver

---

<sup>89</sup> 'Päivä' betyder ikke overraskende 'dag' på finsk.

vigtig og ofte finder den sted i parateksten. Vi er således meget langt fra nykritikkens autonome værklæsninger. Den konceptuelle litteratur arbejder med kontekst, diskurs og situation, og ofte med at rekontekstualisere og – i billedlig forstand – at hælde brugt sprog fra én type beholder til en anden. Databasen og arkivet er keywords for den konceptuelle litteratur. Den arbejder oftest med et tilbagetrukket eller fraværende (bekendende digter)subjekt; og selv dér hvor forfatteren som talende subjekt er allertydeligst til stede i teksten, som i Robert Fittermans *No, wait. Yep. Definitely still hate myself* (2014) - er der ikke et eneste ord der stammer fra Fitterman selv - eller som i konceptuelle selvovervågninger a la Kenneth Goldsmiths *Fidget* (2000) og *Soliloquy* (2001) og Christian Bjoljahns & Martin Johannes Møllers *Flytning* (2009) og Martin Glaz Serups *Ja, jeg smager månedens kunstnervin!* (2010), hvor talen bliver så massiv, flydende og ufokuseret i den radikale transskription, at det er en dokumentarisk frem for bekendende handling; men hvad dokumenteres? Ja, det er så her, vi ikke kan forlade os på Goldsmiths *thinkership*, men selv må i gang med en egentlig læsning.

## **Søgemaskinepoesi**

### **Martin Larsen: *Monogrammer* (2007)**

I 2003 udgave Martin Larsen det lille hæfte *Hvis krigen kommer* (M. Larsen 2003); ifølge forfatterens forord havde han fundet den gamle evakueringspjece ved oprydning hos sine bedsteforældre, og her var den så, 41 år senere, genudgivet. Pamfletten er svær at blive klog på - hvad skal vi med den - og er den manipuleret eller et eksakt optryk af den originale pjece, for eksempel er den isprængt vidneberetninger der til forveksling ligner en slags digte. Måske det bare er tidsforskellen, rekontekstualiseringen, forsinkelsen, der får det til at ligne litteratur eller fiktion - i 2003 er det ikke længere truslen om en lurende atomkrig mellem øst og vest der ligger forrest i bevidstheden, katastrofen blev aflyst, hvorfor man nødvendigvis må læse advarslerne mod dens komme på en anden måde. Og måske den allerede nu, hvor dette skrives i 2014, hvor der lader til igen at være anseelige spændinger under opbygning mellem det gamle øst og vest, kalder på at bliver læst anderledes igen. *Hvis krigen kommer* har i høj grad karakteren af det blik der bliver rettet imod den, måden man læser på, de nærliggende associationer, måden betydning betyder på, som sit objekt eller tema. Som i det meste af Larsens forfatterskab bliver traditionelle læsestrategier destabiliseret og derved også udfordret.

I 2007 udgav Martin Larsen et uddrag af et langdigt i tidsskriftet Den Blå Port, et uddrag lyder sådan her:

Hvis jeg var kunstner ville jeg finde alle de navne den danske lovgivning giver folk ret til at døbe deres børn, for- og efternavne, og få et simpelt program til at finde og udskrive alle mulige kombinationer i tilfældig rækkefølge. Hvor mange ville der være? Værket kunne hedde *individuality*.  
(M. Larsen 2007a.)<sup>90</sup>

Citatet bringer minder om den argentinske forfatter Jorge Luis Borges' forord til *Fiktioner*, hvor han skriver at det er "et slidsomt og udmarvende vanvid at skrive tykke bøger, at bruge fem hundrede sider til at forklare en tanke, man kan gøre mundtligt rede for på få minutter. Den bedste fremgangsmåde er at foregive, at sådanne bøger allerede eksisterer, og tilbyde et resumé, en kommentar." (Borges 2012, 97.) Hvert afsnit i digtet begynder med anaforen "Hvis jeg var kunstner (...)" fulgt af forskellige fantasier, sansninger, mulige erindringer og miniessays. Formen er meget rummelig og kan tilsyneladende indoptage og videregive alt fra vittigheder, enkle registreringer og stereotypier til en analyse af årsagen til sneens symbolske betydning i litteraturen eller give et bud på hvad det er kunsten som sådan forsøger at gøre i verden. Ofte skifter niveauerne hurtigt inden for det samme tekststykke, eller de skifter ikke men er til stede samtidig; det konkrete og banale (i betydningen det dagligdags) sammen med det abstrakte og ekstraordinære. Et uddrag af digtet blev trykt i tidsskriftet Den Blå Port i 2007. Men Larsen lod sig ikke nøjes med Borges' resumé, for snart efter udkom det monumentale værk der i stedet for *Individuality* er kommet til at hedde *Monogrammer*. 8 bind, knap 6000 sider indeholdende navnene på 2.360.000 'potentielle danskere' foruden én linjes prosa for hver af de 165 efternavne der indgår i bogen - hver linje består af præcis 165 tegn, tilsammen udgør linjerne en slags essay der kredser om hvad et navn er. Dette monomane monster af en ulæselig bog, der reelt konkurrerer med eller for længst har udkonkurreret telefonbogen, lægger naturligvis ikke op til at blive læst, ikke som man sædvanligvis læser bøger i hvert fald, fra den ene ende til anden. Et værk som *Monogrammer* må betragtes som en

---

<sup>90</sup> I 2010 udkom hele bogen, *Hvis jeg var kunstner* (M. Larsen 2010), som ovenstående citat skulle indgå i. Når jeg vælger at genoptrykke den tidligere tidsskriftsversion, er det for at få kronologien med i forhold til teksten i Den Blå Port og *Monogrammer* der udkom året efter på den måde først at være blevet varslet. Bogen udkom med genrebetegnelsen *kontrafaktisk selvbiografi*.



slags begivenhed. Læsningen bliver mindre afhængig af værkets identitet og mere af læserens. Hvad tænker vi når vi ser disse mærkværdige men mulige navne (tilfældigt nedslag: Tutte Christoffersen, Shahab Riis, Lettie Svensson osv. (M. Larsen 2007b, 375)), som de står opmarcheret side efter side 10 navne af gangen, næsten som korsene i Emil Bønnelyckes første verdenskrigsroman *Spartanerne* (1919: kors kors kors kors osv.). Hvad forestiller vi os om de mennesker de kunne tilhører, hvad tænker vi om navnet, som sådan, hvad *er* et navn, hvad gør det - i det perspektiv kan *Monogrammer* ses som en 16 kilos forlængelse af Shakespeare's spørgsmål fra *Romeo and Juliet*: "What's in a name? [that which we call a rose/By any other name would smell as sweet]".<sup>91</sup> I bogens miniessays diskuterer Larsen selv direkte gravskriften og Shakespeare-citatet. Med Kenneth Goldsmiths termer, kan man sige at et stykke konceptuelt poesi som dette lever af et *thinkership* i højere grad end et egentligt *readership*; men at sige at man ikke behøver at læse hele værket er selvfølgelig ikke det samme som at sige at man ikke behøver at læse *i det*. Hvis altså man kan komme til det. Det monumentale værk er svært at få fat på - det trykkes som print-on-demand og kun på bestilling og koster 2.500 danske kroner. I skrivende stund findes der kun cirka 10-12 eksemplarer af bogen.<sup>92</sup>

### **Christian Yde Frostholt: *Ofte Stillede Spørgsmål* (2008)**

Hej, Abul-Husayn (Hvis ikke du er Abul-Husayn, klik her).  
(Frostholt 2008, 5.)

I 2008 udgave Christian Yde Frostholt sin ellefte digtsamling, *Ofte stillede spørgsmål*. Titlen referer til det OSS (eller på engelsk: FAQ - Frequently Asked Questions) som findes på mange firmaers hjemmesider som en slags service til de surfende kunder. Frostholt har ladet sig inspirere til at undersøge hvad det så er for nogle spørgsmål folk stiller. Bogen består af sprog fundet på nettet, men radikalt omarrangeret; blandt andet har forfatteren valgt at eliminere hjemmesidernes visuelle del, såvel, selvfølgelig, som den funktionelle: tryk her. Derudover har han også sat de mange spørgsmål og udsagn grafisk op så det ligner mere traditionel poesi med vers og strofer. Pludselig kan vi se hvad der står. Det der i én kontekst er neutral og

---

<sup>91</sup> Act II, Scene II, findes for eksempel her: [http://shakespeare.mit.edu/romeo\\_juliet/full.html](http://shakespeare.mit.edu/romeo_juliet/full.html)

<sup>92</sup> Personlig mail fra Martin Larsen den 9. november 2014.

funktionel information, bliver i en anden til eksistentielle statements - som for eksempel automatiserede fejlmeddelelser eller en anden standardtekst, den lyder pludselig anderledes; for hvem er det der taler til os her: "Ofte Stille Spørgsmål: Hvad gør jeg?" (Frostholt 2008, 36) og "Det du søgte eksisterer ikke" (Frostholt 2008, 37). Eller her, i den første strofe på siden hvor der opstår en underlig sitren mellem de forskellige niveauer metaforerne refererer til samtidig; vi forstår hvad det betyder på computeren, men vi læser det i en bog der måske alene på grund af sin mediespecificitet, på grund af sit codex, foreslår at vi læser på en anden og måske mere bogstavelig måde: "Hvad gør jeg hvis jeg får meddelelsen:/størrelsen af dit skrivebord er overskredet?/Hvordan håndterer jeg begrænsningen/på to tusind personer i min familiehistorie?/Hvordan sletter jeg ægtefæller uden relation?/Kan man fjerne overflødige fakta?" (Frostholt 2008, 13.) Gode spørgsmål. Den svenske digter og kritiker Ulf Karl Olov Nilsson kalder i sin anmeldelse på Litlive *Ofte stillede spørgsmål* for: " (...) en organiserad destruktion av våra språkliga vanor och därmed också av våra mentala vanor." (Nilsson 2008.)

Som sagt ligner teksterne umiddelbart det man måske kunne kalde mere konventionelle digte - løs bagkant, relativt få linjer på siderne osv. - men ordene selv kommer et andet sted fra; primært, lader det til, er de hentet fra internettets forskellige sociale tjenester, blogs, chatrooms og datingsites - sproget ser således ikke ud til i udgangspunktet at være skabt eller skrevet i traditionel forstand af forfatteren selv, men måden de er udvalgt, redigeret og arrangeret på vidner om en kraftig styring, en særlig sensibilitet og humor og et specifikt temperament. Hele postproduktionensprocessen peger altså også tilbage på forfatteren og dennes stemme. Ved at isolere det fundne sprog fra den visuelle brugerflade det har været en del af, og overføre det fra ét medie til et andet fremtræder andre kvaliteter ved eller aspekter af det sprog vi hele tiden ser men blot opfatter instrumentelt. Cyberspace er i *Ofte stillede spørgsmål* et sted der tilsyneladende er oversvømmet af spørgsmål omkring identitet, tvivl, ensomhed, usikkerhed og længsel. Et topio - eller det som jeg også med den amerikanske kunsthistoriker Miwon Kwon kalder for et tematisk sted<sup>93</sup> - der er særligt nærværende bogen igennem er et sprog der omgiver homoseksuelle mænd; en række statements eller eksempler på sprog bliver indsamlet og udstillet og undersøgt. Det giver dårlig mening at spørge til om

---

<sup>93</sup> Se afsnittet om Miwon Kwons, s.125-128, i Kulturel erindring-kapitlet.

det er ironisk eller dybfølt, for eksempel, sproget kommer ikke fra ét psykobiografisk subjekt, men er tværtimod eksempler på en generel diskurs, på et anonymiseret superindividuet sprogbrug, hvor det måske kan vise sig mere produktivt at spørge til dennes sprogbrugs mulighedsbetingelserne, end til at spørge om sætningen i sig selv er smuk eller prægnant eller original, selvom den jo selvklaart sagtens kan være alt det. Frem for som digter at arbejde med sit eget indre og sende dets Tom Kristensenske flammehjul ud i rummet,<sup>94</sup> er det omvendt denne poesis ærinde at undersøge det der allerede er her. Holde det frem og stille spørgsmål ved de underliggende værdier det måtte repræsentere. Et transitivt potentiale fremkommer således igennem rekontekstualiseringer, reappropriationer, fremhævelser og synliggørelse af det ellers usynlige og isolerede. Der sker for eksempel noget med *tonen* i følgende tekst i overførslen fra sin oprindelige kontekst, hvor det vist er meningen at den skal være sjov, friskfyragtig, og vel for læseren blot er plat og åndssvag og ligegyldig. Pludselig, her, er den voldsom trist, trøstesløs, som om skellet under plathederne er blevet oplyst. Teksten er blevet langsommere og hårdere og frygteligere, vil jeg tro, den er blevet forfærdende og forfærdelig af at blive flyttet fra et site og til en side:

Let's face it, mænd og damer  
passer slet ikke sammen. Vi mænd  
vil have hardcore action og i hvert fald ikke noget  
vi kan blive triste af at se. Så hvorfor ikke indse  
livet må være nemmere som bøsse?

Altså hvis man scorer en homobøsse  
så får man stadigvæk høvl  
for ikke at slå wc-brættet ned.  
Man vil stadig blive mødt af: Skat! Ser jeg for tyk ud?  
Nej, skal man være bøsse, skal man være enige om  
at det er Rambo man skal se i aften.  
Når man skal hygge skal man være enige om  
at en romantisk middag skal bestå af enten en pizza nr. 9  
eller to ristede med brød. Og spørger den ene:  
er du liderlig, skal den anden svare: skal du eller jeg  
ringe efter stripperne? Den dag jeg finder en fyr  
der er med på disse få og simple regler

---

<sup>94</sup> Sidste strofe i *Fribytter*-digtet, der er at finde i Tom Kristensens berømte debutdigtsamling *Fribytterdrømmer* fra 1920, lyder: "Er en Fribytter ikke en Skaber,/der kæntrer med sjæleblank Ro/for atter at støbe sig Syner/med lysere, farverig Tro,/for atter med voldsomme Hænder/af skabende Evne krummet/at slynge sin indre Verden/med dens Flammehjul ud i Rummet?"

bliver jeg bøsse for da vil livet jo være  
noget nær perfekt.  
Ikke noget med at skulle holde bøvser inde.  
Ikke noget med at undertrykke trangen til at skrike MÅL.  
Livet som bøsse må være sagen  
hvis man vælger den rigtige mand.  
(Frostholm 2008, 40.)

Man kan læse søgemaskine-digtet,<sup>95</sup> som det udfolder sig hos Frostholm, som en art metadiskurs der, ud over et ønske om at blotlægge kunstens produktionsbetingelser, også og i det hele taget ønsker at generere en samtale, en bevidsthed som sådan, om hvad vi gør hvorfor, hvorfor vi læser for eksempel, hvad vi forventer os af litteraturen, af kunsten, og jo altså implicit af alt det der ikke er kunst, og hvorfor.

### **Vanessa Place: What does this say about me? (2012)**

I februar 2012 var Vanessa Place i København, hvor hun deltog i *Seminar on Conceptualisms*, og blandt andet lancerede udgivelsen af *Andersens Wank* (Place 2012a) og *Notater om Konceptualismer* (Place and Fitterman 2012). Hun læste også op, blandt andet digtet *What does this say about me?*, der udkom senere på året i det amerikanske tidsskrift *Lit* (Place 2012b).<sup>96</sup> Digtet er bygget op eller skrevet ud omkring google-søgningen "What does this say about me", der også bliver det genkommende credo digtet igennem. Umiddelbart fremstår digtet svært selvcentreret, men det personlige pronomen viser sig hurtigt at være et tomt citat, eller måske rettere: ikke at tilhøre én, men mange. Der er således ikke ét selv teksten kan centrere sig om. Istedet bliver det snarere forestillingen om selvet eller selverne der bliver undersøgt i digtet. Hvordan man kan tænke sig selv. Identitetsspørgsmålet lader til hos spørgerne at hvile på antagelsen om et stabilt, muligvis essentielt forudeksisterende, jeg, der ligger halvt hemmeligt et sted i personen selv og venter på at blive gravet ud, på at blive opdaget. En af måderne man angiveligt kan gøre det på, er ved (selv) at observere hvordan *jeg* gebærder mig i verden. Heraf kan man måske udlede hvem man er, hva der ligger indenunder

---

<sup>95</sup> Af andre bemærkelsesværdige digte, der er skrevet (ved hjælp) af søgemaskiner kunne man nævne Ara Shirinyans *Your Country Is Great* (Shirinyan 2008), Pejk Malinovskis *Den store danske drømmebog* (Malinovski 2010), Vanessa Places *What does this say about me?* (Place 2012b) og Robert Fittermans *No, Wait. Yep. Definitely still hate my self* (Fitterman 2014a), de sidste to vender jeg tilbage til nedenfor.

<sup>96</sup> Oplæsningen fandt sted om aftenen den 22. februar 2012 på Forfatterskolen i København, hvor også norske Gunnar Berge og danskerne Rasmus Graff og Martin Glaz Serup læste op. Se præsentationen af oplæsningen og seminaret her: <http://afterhand.blogspot.dk/2012/02/seminar-om-konceptualismer-seminar-on.html>

- fra *jeg* til *mig*; objekt snarere end subjekt, ikke aktivt handlende, men netop, essentielt hvilende et sted under al den omkringfarende subjektivitet. Digtet undersøger hvordan disse idéer om subjektivitet og identitet fremtræder, og fastholder i den bevægelse den forskelligartede sprogbrug fra de originale kildetekster, inklusive stavfejl, slåfejl og forkortelser. Visuelt er de bearbejdede, Place har blandt andet indført linjeskift og visse steder enjambementer der er effektive på forskellige måder, blandt andet er de med til at gøre flere af teksterne morsomme. På den måde fremstår de forskellige tekster individuelt, med egen stil og stemme, samtidig med at afsenderen eller forfatteren til de oprindelige tekster paradoksalt er visket fuldkommen ud. Teksterne kommer således også til at udgøre et katalog af stemmer, af forskellige måder at sige det samme på, de samme ord, der jo derved netop bliver meget forskellige. What does this say about me. Det blev ikke mindst tydeligt ved oplæsningen i København, hvor måden teksternes jeg'er selv var mange på, samtidig med at det personlige pronomen i høj grad blev samlet af Places stemme og krop, som hun stod dér og spurgte: What does this say about me? Det er som allerede anført vigtigt at være opmærksom på hvordan jeg ovenfor skriver om både Vanessa Places konkrete stemme og tekstens metaforiske stemmer. Den første giver de sidste metaforiske stemmer en fysisk form og fortolkning i sin fremførelse, men uden at de af den grund ophører med også at fungere metaforisk. Digtet består af fem dele, der hver for sig fremstår visuelt forskelligt. Hvert afsnit afsluttes med en konkluderne, opsummerende digt, en slags slag med halen, som man også kender det fra udgangen på meget af for eksempel Henrik Nordbrandt poesi. De er løst inddelt i en art kategorier, sådan at første del overordnet har at gøre med ting jeg konsumerer og forbruger, og hvad dét mon siger om mig.

(...)

Despite being a wine professional, I'm more likely to remember things that I have eaten

(what does this say about me ...

I was "Pre-Approved" American Express  
(GreenCard),  
what does this say about me  
as a spender?

When we consume things we're always thinking,  
'what does this say about me?'

(Place 2012b.)

Anden del, der også er den suverænt længste, drejer sig om spørgsmål om uformåen i forhold til og behov for ydre anerkendelse og ikke mindst: om mistro til sig selv. Men også bredere, og som hele teksten, om hvad de tegn jeg sætter i verden mon betyder i forhold til mig; hvad siger det mon om mig at jeg har de og de behov, har gjort og gør det og det, føler sådan her.

(...)

Lots can be said about one from  
his hand  
writing. Mine is  
never  
the same.  
What does this say about me

Today I managed to convince someone  
else that unicorns are  
real, they're just extremely  
shy. What does this say about me?

But if I'm surrounded by  
irritating people...?  
What does this say about me??

i require constant praise and positive  
affirmation or else i start questioning  
my self worth what does this say about me

(...)

Back to the point: what does all this  
say about me? I'm a little obsessive.  
I go all out or go home.

I find myself siding with the Alien  
invaders and against the President,  
even though the Human Race  
might be wiped out.  
What does this say about me?  
Am I against the Human Race?  
Do I have some kind of hidden prejudice  
against having a black President?  
I hope not!

In the aftermath of trauma,  
survivors often wrestle  
with the question  
“What does this say about me?”  
The truth is, we tend to get  
what we expect.  
(Place 2012b.)

I tredje del er det kærlighed og sex.

(...)

This is her opportunity to learn about TRUE love.  
Don't get in her way. I know. I know. This is easier  
said than done. What does this say about me??  
My love life?? Am I never going to see  
Love's smile again? Or will I forever be drowned  
by the unbearable sound of Uncertainty??  
What does this say about me? I suppose one might say  
that I am open to just about anything  
I always find the broken ones, what does this say  
about me? Maybe I'm the broken one,  
maybe when the lights go down,  
Maybe I'm the one who feels lonely.  
I was ashamed about it because I thought I'm supposed  
to be the healthiest woman in the world, and what does  
this say about me if I can't have kids of my own.

What does this say about me? I am still figuring  
it out. Open to any conclusions you may have.  
Love and compassion are necessities, not luxuries.

Is it normal for me to get turned on  
by chasing down and killing people/animals  
in video games usually by kicking or stabbing  
the victim in the end - I get erect in the chase  
when stalking my target and walking/chasing  
the target, on a GAME!!!, but its not like its part  
of the mission I just enjoy it I even ejaculate  
when doing it sometimes once or twice –  
disgusting I know.

What does this say about me and what should I do?  
(Place 2012b.)

Fjerde del består kun af én tekst, der handler om at skrive og læse. Den har en tydelig selv- og metabevisthed - både i forhold til læsesituationen på nettet, hvor teksten kommer fra, men også i forhold til bogsiden, teksten som litteratur, og læseren, der slutteligt bliver direkte tiltalt.

With each point you write, ask yourself "What does this say about me?" All my characters are depressed angst-ridden failures. OMG what does this say about me? I think my character is turning out to be a bit of a narcissist and this is beginning to bother me. It bothers me because what does this say about me So what does this say about me? It says that I can't let that first draft go until it is exactly how I want it. i've been compared to her character multiple times. what does this say about me? But, if these are the sorts of stories that I celebrate, what does this say about me? I experienced almost complete suspension of disbelief (what does this say about me?). Before posting anything ask yourself, "what does this say about me? I really enjoyed your awful grammar, it says more about you than you might think. What does this say about me? I hope you choke to death on a flavored condom. Question for the reader: what does this say about me?"  
(Place 2012b.)

Femte del, som en slags crescendo, indeholder mange gentagelser af tekstens omkvæd, og fremstår i det hele taget både manisk og megalomant selvoptaget. Sådan lyder udgangen på både denne del og på hele digtet:

A great question to ask in any moment is, "What does this say about me?"  
I am always bored. what does this say about me?

1. What does this say about God?
  2. What does this say about me?
- (Place 2012b.)

Man kan muligvis hævde at netop det spørgsmål - What does this say about me? - er det gennemgående i Places forfatterskab, hvor det personlige pronomen ikke henviser til Place som forfatter eller menneske, men til læserens jeg. Hun hævder selv noget lignende i et interview i det amerikanske tidsskrift *Bomb*, at selve spejlingen er en af den konceptuelle litteraturs væsentligste funktioner. Hvad siger det om et samfund - og hvad siger det om mig - hvis en bog som *Statement of Facts* (Place 2010) kan fungere som erotisk litteratur.<sup>97</sup> Jeg har

---

<sup>97</sup> Hvilket der ikke er nogen tvivl om at den kan; visse dele af bogen lader sig læse i traditionen fra Marquis de Sade og Georges Batailles med voldelige, ophidsende orgier og overgreb, med overskridelse af diverse tabuer.



ved flere lejligheder hørt Place offentligt fremføre den pointe, at den konceptuelle litteratur er en litteratur der tillader dig selv at få et lille, pludseligt indblik i dig selv; fandt du virkelig det ophidsende? Oh, what does this say about you? Fra interviewet i Bomb, hvor Place responderer på Andrea Quaid's spørgsmål om hvorvidt forskellen på den konceptuelle litteratur's måde at være kritisk på i forhold til den postmodernistiske ("I am thinking here of the move from the postmodern fragment to conceptualism's appropriated wholes."), kan koges ned til være et spørgsmål "of position?", svarer Place:

A mirror is always a point of position and opposition - though if there is a countering in conceptualism, it lies in the encounter with oneself. Master narratives, after all, are neither alien nor free-floating. Thus, one cannot say that race, gender, etc. are constructs without adding, "that I construct." There is a temptation to substitute the first person plural for the singular in that sentence, but this is the fallacy (and comfort) of the accomplice to the crime. A mirror only works insofar as I recognize or refuse to recognize myself reflected in it - like poetry, it answers the question "what does this say about me?" (Quaid 2012.)

### **Robert Fitterman: No, wait. Yep. Definitely still hate myself (2014)**

I 2014 udkom Robert Fittermans *No, Wait. Yep. Definitely still hate myself*, der er en meget anderledes digtbog end den forrige, *Holocaust Museum*.<sup>98</sup> Den nye bog er en lang enetale med et mere eller mindre stabilt, men under alle omstændigheder uendeligt trist og ensom JEG. Den tyske litterat og erindringsteoretiker Astrid Erll skriver at internettet hurtigt har udviklet sig til en slags globalt mega-arkiv (Erll 2011a, 4). Således kan man tænke internettet som en form for global, kollektiv erindring,<sup>99</sup> og de digtere der skriver deres digte via søgemaskiner, udfører en slags arkiv-arbejde med særlig fokus på kulturel erindring og bruger på den måde

---

Der er ikke nogen grund til at glemme, at selvom *Statement of Facts* bygger på virkelige begivenheder er den ikke de begivenheder - tværtimod arbejder den i præcis samme medie som for eksempel *Justine* (Sade 2011) eller *Historien om Øjet* (Bataille) der kolporteres af bogstaver på sider i en bog, og som sådan er litteratur. Fremlæggelsen af hændelserne i *Statement of Facts* er tilstræbt objektive og nøje fokuseret på beskrivelsen, på detaljen, på gentagelsen og på en form for kombinatorik, som meget pornografi også er det. Muligvis kan friktionen mellem den tilstræbte kølige tone og de brandvarme begivenheder den skal beskrive - for at blive i metaforerne - også i sig selv virke hidsende.

<sup>98</sup> Se kapitlet Billedtekst uden billeder for en læsning af *Holocaust Museum*.

<sup>99</sup> Og tage forbehold for måden nettet er censureret på i visse lande, måden forskellige søgemaskiners algoritmer fungerer på osv. For mere om kollektiv erindring, se kapitlerne Kulturel erindring og Hot Contents in Cool Containers.

nettet som deres materialereservoir.<sup>100</sup> Fittermans JEG fremstår måske nok nogenlunde stabilt, men i virkeligheden har forfatteren ikke skrevet et eneste ord selv, men derimod høstet alle disse statements fra blogs, artikler, sangtekster med mere, alt sammen på nettet. Fra at være en potentielt konfessionel personlig tekst, bliver *No, wait. Yep. Definitely still hate myself* altså til et slags vidnesbyrd fra den kollektive bevidsthed - internettet. Hvis man indtaster en hvilken som helst linje fra bogen i en søgemaskine bliver man sendt til artikler og tekster på nettet med titler som "Alone together"<sup>101</sup>, "I'm lonely"<sup>102</sup>, "Types of loneliness"<sup>103</sup> osv. - tekststykkerne findes enten verbatim eller de har undergået små ændringer, som for eksempel udskiftning af personlige pronomener til 'I', så Fittermans bog ikke fremstår så kaleidoskopisk som det sikkert havde været tilfældet, hvis samtlige citater var brugt ordret; nu er det en sammenhængende, stabilt situeret, monoton, sine steder næsten monoman, monolog. Dog med variationer i stilen, den svinger imellem det storladne og det meget hverdagsagtige, imellem en sort, sarkastisk humor og det fuldkommen humorforladte, men på intet tidspunkt fremstår teksten for alvor ironisk. Det er voldsom læsning, uden lyspunkter, det er en grundigt deprimerende tekst, der hele tiden kredser om døden som eneste reelle mulighed for at det skal blive anderledes, men samtidig er denne kredsen også halvhjertet, for jeg ønsker ikke at dø, jeg ønsker blot ikke længere at være så ensom. Bogen indledes med et citat fra den amerikanske digter James Schuylers *The Morning of the Poem* fra 1980:

Black ants traverse your arm, your hand: the dog  
next door got in the trash  
Again: a black and husky chummy fellow, him I  
can't get mad at. The days  
Go by, soon I will go back, back to Chelsea, my  
room that faces south ...  
(Fitterman 2014a, upag.)

I citatet ovenfor findes en længsel, en mild melankoli, tanken om Chelsea og værelset der vender mod syd. Også hele Fittermans tekst er gennemsyret af en længsel tilbage til et andet,

---

<sup>100</sup> Bemærk også at digtere som for eksempel Martin Larsen i *Monogrammer* og Paal Bjelke Andersen i *Stednavne i Norske nytårstaler 2000-2007*, værker der begge bliver behandlet i nærværende afhandling, tilgår deres data, der findes i 'rigtige' arkiver, via nettet og med søgemaskiner, selvom de ikke skriver søgemaskindigte a la Christian Yde Frostholt, Vanessa Place og Robert Fitterman i eksemplerne her. Det samme gør Fitterman i *Holocaust Museum*. Nettet og browseren lader til at være et afgørende værktøj for den konceptuelle digter.

<sup>101</sup> <http://nymag.com/news/features/52450/>

<sup>102</sup> <http://sadinthecity.com/2012/07/13/im-lonely/>

<sup>103</sup> <http://www.webofloneliness.com/types-of-loneliness.html>

tidligere sted, oftest barndommens, hvor alting var anderledes, hvor jeg havde venner, var populær og elsket; et sted hvor verden fortsat lå åben og foran jeget - men lige så ofte bliver idéen om et 'før' gennemhullet af jeget selv; der har aldrig været et tidspunkt hvor jeg var populær, havde venner, var med, ikke var underlig og ensom og blev set skævt til af de andre. På den måde kan man sige at en del af Schuylers tone eller tematik, måske, glider over i Fittermans bog, ikke mindst er observationen omkring at tiden, at dagene bare går, genkommende, men der er også en vis varme i ovenstående citat ("him I/can't get mad at"), som det er svært at finde hos Fitterman. Og hvad Schuylers digt først og fremmest bidrager med er den form som det søgemaskinerne har hjembragt, er hældt over på. Selve verseformen og måden hver andet vers er indskudt og hver andet vers begynder med versaler uanset om det er midt i en mening, skaber det man måske kunne kalde en poetisk læserytme, hvor der opstår pauser i læsningen, en tøven, forskellige hastigheder, enjambementer, og hvor tekststeder der måske i sin oprindelige kontekst højst ville blive skrålæst, nu pludselig står frem, knugende, mumlende, desperate og sitrer med vægt og emfase. Fittermans digt begynder:

I'll just start: no matter what I do I never  
seem to be satisfied,  
The world spins around me and I feel like  
I'm looking in from the outside.  
(Fitterman 2014a, 1.)

Og kværner ellers nådesløst derudaf, det ene vers efter det andet, opdelt i strofer af forskellig længde og ikke organiseret i et umiddelbart afkodeligt mønster. Topio eller *steder* der går igen og igen bogen igennem inkluderer dette at være indespærret i sin lejlighed, ikke at komme meget ud, og når jeg endelig kommer ud, bliver jeg ofte misundelig på andre mennesker, på deres relationer og glæde, deres liv, alt det de har som jeg ikke har længere eller måske aldrig har haft. Uretfærdigheden, urimeligheden, hvorfor skal det være på den måde. Jeg føler mig usynlig, er bange for afvisninger, spørger igen og igen hvorfor det skal være sådan, hvad jeg skal gøre. Genkommende er også forsøget på at finde en årsag til at livet har udviklet sig som det har, oftest forsøger jeg at finde grunden i barn- eller ungdommen. Og underbygger den også socialt; jeg er (ofte) arbejdsløs, ikke (længere) under uddannelse og står helt uden for de almindelige menneskelige fællesskaber. Sidder bare hjemme og bruger for meget tid på nettet

og har måske oparbejdet et alkohol- og stofmisbrug for at få tiden til at gå. Når der en sjælden gang optræder lyspunkter i teksten, retter jeg ofte mig selv, som om at jeg heller ikke vil tillade mig den lille glæde, jeg skal holde mig til emnet! Som for eksempel i denne passage:

(...) I donate plasma twice a week,  
which is basically the only time I get out, it's the only  
Place where I enjoy seeing the employees, and I talk to them  
whenever I can. Every time I ride that bus it just  
Makes me even more sad because the bus drives by a college  
and it's a constant slap in my face - I see people,  
Young people, hanging out with each other and it looks lively  
and everyone seems to know everyone else, and, at  
The same time, they're getting an education - none of this has  
worked out for me, personally. At least I have taken  
Up a new hobby: I want to be a cyclist, I love riding my bike  
but I'm not in good shape yet, but I'm working on it.  
I love the outdoors - it's one of the few things that can really cheer  
me up, but now I know I'm just changing the subject.  
(Fitterman 2014a, 64.)

Digtet sidste strofe, 76 sider fra begyndelsen, indledes storladent via en sangtekst hentet fra sitet *Dark Lyrics*,<sup>104</sup> hvor hele menneskehedens undergang indledningsvist annonceres:

The lonesome star has faded far into the grave of cosmic storms,  
the dying rays of silver light, all form the sign of Satan's  
Rise, falling dead star, crushing God's throne, spinning, heavens,  
death reigns as Ling. Fire burning, cosmos freezing,  
(Fitterman 2014a, 77.)

Og til sidst, via sangen "Solitary Death in Nocturnal Woodlands":<sup>105</sup>

Death coming, shadows of misery are cast'd on the full moon, light  
and stars of hellfire shine like a blinding bolt of lightning.  
Dying alone in the woodlands, isolated in my empire of solitary death.  
Total sadness, total darkness, total coldness, total pain.  
(Fitterman 2014a, 78.)

---

<sup>104</sup> <http://www.darklyrics.com/lyrics/inquisition/ominousdoctrinesoftheperpetualmysticalmacrocosm.html>

<sup>105</sup> <http://www.karaoke-texte.de/liedtexte/inquisition/solitary-death-in-nocturnal-woodlands-372449>

Men hvilken forskel gør det så, at det er et konceptuelt digt, at det så at sige er virkelig tekst og ikke noget er opfundet til lejligheden (selvom det er manipuleret til den)? Hvordan er det anderledes end hvis digtet blot havde været centrallyrisk, konfessionelt, skrevet af og fra Fitterman selv? Først og fremmest ligger forskellen i forfatterholdningen til teksten - og så selvfølgelig i teksten selv. Digtet udgør en form for samtidsarkæologisk indsamling - det er ikke én der taler sådan, det er mange, og det er ikke fiktion. Det er ikke engang originalt i betydningen enestående, hvilket må være en af pointerne. Vi er på samme tid langt væk fra den geniale kunstner, eneren og dennes unikke virtuositet - og ganske tæt på den. Teksten hævder på samme tid at dette er alment, det er virkeligt, det er derude *og* peger tilbage på forfatteren, på Robert Fitterman. Som i eksemplet ovenfor med Christian Yde Frostholms *Ofte Stillede Spørgsmål*, vidner hele postproduktionsprocessen også om et særligt temperament, en interesse, en særlig sensibilitet og humor der tilsammen er med til at konstituere den konceptuelle forfatters litterære stemme.

I foredraget *How subjectivity found a new subject*<sup>106</sup> taler Robert Fitterman om subjektivitet i den konceptuelle litteratur. Diskussionen Fitterman fører lader sig udmærket indpasse i Peter Stein Larsens kategorier, hvor den konceptuelle poesi der arbejder postproduktivt, og som også er den Fitterman læser, falder inden for Stein Larsens *interaktionslyrik*. Fitterman taler om digteren som kurator og som avatar, at man kan arbejde med et mere faceteret JEG, ved at låne andres: "Often in these texts, there is a semi-fictionalized self or protagonist—e.g. a borrowed self, a fused or confused self, a more collective self." Men det betyder ikke at værket ikke også samtidig kan handle om forfatteren selv; Fitterman viser i sin læsning hvordan Mónica de la Torres *Doubles* (2008) også lader sig læse (auto)biografisk, på trods af at ikke et eneste ord i værket er skrevet af hende selv.<sup>107</sup> En anden konceptuel strategi som Fitterman

---

<sup>106</sup> Skrevet til og oprindeligt fremført på poesifestivalen *Reverse* i København, september 2014, og siden trykt på Promenaden 15. oktober 2014. (Fitterman 2014b) Opdraget var for de fire konceptuelle digtere der deltog i festivalen - Robert Fitterman, Vanessa Place og Steven Zultanski fra USA, og Natalie Fedorova fra Rusland - at de hver især skulle præsentere eksempler på konceptuel litteratur som de mente var interessant (og som ikke var skrevet af dem selv). Fitterman valgte at tale om to digtere, den amerikansk-mexicanske Mónica de la Torre og amerikanske Diana Hamilton. Læs hans tekst her: <http://prmdn.dk/category/robert-fitterman/>. Opdraget blev, i parentes bemærket, formuleret af mig; på vegne af og i samarbejde med Reverse kuraterede jeg den konceptuelle afdeling, jeg gav også to papers (uddrag af nærværende afhandling) og modererede et panel på festivalen.

<sup>107</sup> Se også den svenske litterat Johan Gardfors' artikler "Kungliga bibliotekets Hodellarkiv som konstnärligt projekt" (Gardfors 2013) og "Åke Hodell och dokumenkonstens minnespraktiker" (Gardfors 2014), hvor Gardfors peger på at en stor del af Hodells meget eksperimenterende oeuvre (også) lader sig læse biografisk.

beskriver, er den han kalder digteren som "*assembler of feelings*", digteren kan indsamle kildemateriale fra en række forskellige selver eller jeger; at konstruere digte af dén type fundet sprog, skriver Fitterman, er at række ud efter en "*zeitgeist of affect*." Digtet er altså også som en slags samtidens følelsesarkæologi. En undersøgelse af hvem vi er, via det sprog vi bruger til at give udtryk for vores følelser. Selvom Fitterman i det konkrete eksempel skriver om Diana Hamiltons bog *Okay, Okay* (2012), beskriver han også samtidig sin egen metode i *No, Wait. Yep. Definitely still hate myself* (2014):

The ongoing critique about poets who repurpose texts of personal articulations is that they are vampiric, robotic, cold and impersonal. I find this shortsighted. On the contrary, a good deal of poetry that relies entirely on personal self-expression, *without* recognizing the mechanisms that have reshaped the context for these feelings, can appear equally false and even oddly cold and generically impersonal. I usually feel uneasy when hearing or reading a poem where the singular authoritative voice shows no reflection to other simultaneous voices, when my own everyday experience of "self" is filled with a concert of these other subjectivities.  
(Fitterman 2014b.)

Johanna Druckers skriver i artiklen "After After" i det britiske tidsskrift *The White Review* at der grundlæggende er brug for en ny form for kritik, en anden måde at udøve æstetiske kvalitetsvurderinger på og en gentænkning af de æstetiske paradigmer der dominerer " (...) the feudal hierarchies of academic discourse (...) "; "So many things are 'over' now that all the post- and neo-prefixes are themselves suffering from fatigue. Even 'after' is so finished that it can't be formulated with much more than ironic speculation on the downward spiral of exhaustion." Mere sensibilitet, mere opmærksomhed, mere fokus på hvad vi kan erfare, hvad erfaring er, og hvilken rolle kunsten spiller eller kan spille i vores liv og samfund, siger Drucker; mere fokus på "generative activity" og "engagement", og væk fra "didacticism" og "opposition"; æstetik er en form for viden, der bør tages alvorligt (Drucker 2014). Vi har med andre ord ikke brug for nye "litterære forretningsidéer", som den norske forfatter Geir

---

Blandt andet læser Gardfors Hodells *Verner von Heidenstam - Nya dikter* (1967). Bogen består af den svenske romantiker og nobelpristagers Heidenstams egne digte, optrykt ord til andet, men afbrudt af en række sorte blækklatte dryppet over siderne, næsten pollocksk. Hvad der (også) er på færde i digtet, skriver Gardfors og henviser til en barndomsoplevelse, hvor Hodell ikke kunne huske Heidenstams vers i skolen og blev straffet for det, er at "Hodell minns (...) sin uförmåga att minnas." (Gardfors 2014, 88.) Se et opslag fra *Verner von Heidenstam* her: <http://www.afsnitp.dk/galleri/konkretpoesi/hodell/vaerker/3.html>.

Gulliksen kalder det;<sup>108</sup> men for mere sensibilitet. Det er i den ånd jeg i det ovenstående har forsøgt at skabe eller tydeliggøre en distinktion mellem den litteratur der arbejder med forskellige systemer og citater, og så den der kan gå under termen *Conceptual Writing* eller *konceptuel litteratur*. Ikke for at sætte en ny forretningsidé i søen eller for at erklære andre slags litteraturer for passé. Men for ved at tydeliggøre væsentlige forskelle, også, forhåbentligt, bidrage til at øge opmærksomheden omkring hvad det er der er særegent ved den konceptuelle litteratur, hvor den kan gøre noget særligt på særlige måder. Som sådan skulle det gerne være klagende med sådan et stempel, sådan en -isme-lignende konstruktion: *Konceptuel litteratur* - der altså gør noget andet end blot at bygge på en idé, være skrevet via et system eller arbejde med indbyggede forhindringer og modspil.

---

<sup>108</sup> " (...) en hvilken som helst litterær forretningsidé blir etablert og solgt og drevet tilbake igjen, satt opp som eneste mulighet og deretter stilt i miskreditt." (Gulliksen and Serup 2008, 9)

## 5. KULTUREL ERINDRING

Kulturel erindring og glemsel produceres i en kompliceret og konstant proces, hvor blandt andet litteraturen historisk set har spillet en væsentlig rolle. Litterater som tyske Astrid Erll, irske Ann Rigney eller danske Martin Baake-Hansen, der alle har arbejdet med litteratur og kulturel erindring, har hver for sig gjort opmærksom på litteraturens særlige muligheder i den forbindelse. Erll skriver om hvordan litteraturens fremtrædelsesformer evner at gøre fortiden observerbar (i anførselstegn) og derved mulig at huske (via Rigney 2009, 17). Rigney skriver om hvordan sanselige og fysiske erfaringer fra for eksempel krige har en tendens til at gå tabt eller aktivt at blive skrevet ud af de fortællinger og kollektive erindringer der præsenterer et større billede af historiens bevægelser; men disse, skriver Rigney, har selvsagt en rolle at spille i arbejdet med at bygge "an imaginative and empathic bridge between past actors and present readers" (Rigney 2009, 17). Herigennem - og på andre måder - kan litteraturen ifølge Rigney virke inspirerende og for eksempel fremprovokere interesse for forskellige emner og områder der enten ikke har været kendt, eller af forskellige årsager har været underbelyst (Rigney 2009, 22). Litteraturen giver som sådan mulighed for at fortælle andre historier end dem vi allerede kender. Den kan omkalfatre distributionen af det sanselige. Baake-Hansen understreger også litteraturens egenart i forhold til at lade verden og historien komme til syne for læseren på en særlig måde; ikke mindst i forhold til hvordan det i nogen grad lader sig gøre igennem litteraturen at få adgang til måder specifikke tider og rum kan føles, forestilles og erfares på (Baake-Hansen 2014, 14-15). I nærværende afhandling ønsker jeg at undersøge hvordan visse dele af den konceptuelle litteratur på performativ vis bidrager til produktionen af kulturel erindring, og hvordan den konceptuelle litteratur undersøger allerede eksisterende kulturelt materiale og, ikke mindst, de artikulationsformer disse bliver fremsat i. Det gør jeg fordi jeg mener at den konceptuelle litteratur - og særligt måske det jeg her kalder for den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur - udfører et særlig interessant arbejde i forhold til den kulturelle erindring, jeg nedenfor vil redegøre for med særligt afsæt i arbejder af Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Jan Assmann, Aleida Assmann og Marianne Hirsch. Måske man kan betragte menneskehedens samlede litterære frembringelser som en form for gigantisk arkiv der vidner om hvad det vil sige at være menneske. Noget er husket og kanoniseret, noget har vi så at sige i baghovedet, i litteraturhistorierne og institutionernes arkiver. Langt det meste er glemt - enten aktivt destrueret, eller efterladt,



passivt, uden ond vilje, det er simpelthen faldet ud af " (...) the frames of attention, valuation, and use" (A. Assmann 2008, 98). Ovenstående implicitte skitsering af aktiv og passiv glemsel og erindring bygger på Aleida Assmanns begreber, som hun har fremført dem i artiklen "The Canon and the Archive". Det er også her at hun gør opmærksom på at det er det der findes i arkivet, det der bliver indsamlet - jeg tilføjer her specifikt: nedfældet som litteratur og ikke endeligt destrueret - der danner basis for hvad der i fremtiden kan siges om nutiden, når den er blevet fortid (A. Assmann 2008, 102). Når den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur inddrager materiale der som udgangspunkt ofte er ikke-litterært, og tildeler det sted, stemme og den opmærksomhed der er kunstens, gør det til litteratur altså; så får disse specifikke tekster også mulighed for at blive indlemmet i arkivet og derved potentielt mulighed for at blive inkluderet i en større, kollektiv, kulturel erindring. Kulturel erindring handler grundlæggende om særlige distribueringer af det sanselige; af erindring og glemsel. Som jeg også har skrevet i indledningen, handler den konceptuelle litteratur jeg her læser, grundlæggende om viljen til at insistere på at se og på at høre og på at huske; andre steder, andre stemmer og andre historier end de der beredvilligt stiller sig selv til vores rådighed. Og som det gerne skulle fremgå af det følgende, er spørgsmålet om kulturel erindring aldeles gennempolitiseret - det er et område med uoverskuelige mulige konsekvenser.

## **The Memory Boom**

We are witnessing a world-wide upsurge in memory. Over the last twenty or twenty-five years, every country, every social, ethnic or family group, has undergone a profound change in the relationship it traditionally enjoyed with the past.  
(Nora 2002.)

Sådan indleder den franske historiker Pierre Nora sin artikel om "Reasons for the current upsurge in memory" fra 2002, og omtrent sådan begynder de fleste af de - netop - mange introduktioner til erindringsstudier der er fremkommet over de sidste år.<sup>109</sup> "For the moment the investigation of cultural memory has become a culture industry in its own right" (Connerton 2009, 1), som den engelske antropolog Paul Connerton ligefrem skriver i

---

<sup>109</sup> Se for eksempel indledningerne til (Huyssen 1995; Whitehead 2009; Lund 2011; Olick, Vinitzky-Seroussi, and Levy 2011; Erll 2011a).

indledningen til sin bog om kulturel erindring og glemsel, og som jeg vender tilbage til nedenfor. Der er tale om et veritabelt "memory boom" eller en "memorialist trend", som Nora kalder det i den førnævnte artikel. Det er som om der er væltet en tidevandsbølge af "memorial concerns" ind over verden, skriver Nora; en bølge der overalt etablerer tætte bånd mellem en fornemmelse for respekt for fortiden - oprigtig eller ej - og: "the sense of belonging, collective consciousness and individual self-awareness, memory and identity." Fra siden cirka midt-1970'erne og frem er der sket et afgørende skift fra en historisk bevidsthed til en erindringsmæssig bevidsthed, skriver Nora, hvorved idéen om en *national erindring* er fremkommet (istedet for en *national historie*). Det er en erindring der i høj grad er ladet med politiske overtoner.<sup>110</sup> Noras artikel ligner en replik til Jay Winters artikel "The Generation of Memory: Reflections on the 'Memory boom' in Contemporary Historical Studies"<sup>111</sup> der udkom året før, og som indledes med en henvisning til et berygtet citat af Nora, som Winter kalder "one of the fathers of the 'memory boom'"<sup>112</sup>. Citat lyder: "Whoever says memory, says Shoah." Winter kalder citatet for "kryptisk", og forholder sig i det hele taget forbeholdent over for Noras projekt,<sup>113</sup> som han kritiserer for at være politisk og nationalistisk. Det indledende Nora-citat vender Winter tilbage til senere i artiklen:

Whatever you think of these issues, it is clear that the political debate over Holocaust commemoration describes one very salient element in the memory boom of the last thirty years. Nora had a point. But the national political focus of this story is somewhat misleading. The state is not the sole nor even the primary

---

<sup>110</sup> Nora nævner selv en lang række globale eksempler på denne erindringens tidevandsbølges nedslag; efter Berlinmurens fald, Sovjetunionens og de Latinamerikanske diktaturers sammenbrud, efter apartheids ophævelse i Sydafrika m.m., har vi set en lang række kommissioner, undersøgelser og opgør, åbninger af og stor opmærksomhed omkring en mængde arkiver osv. Som tegn på det samme peger Anne Whitehead på en række prominente mindesmærker såsom Freedom Tower i New York, Jüdisches Museum Berlin og Denkmal für die ermordeten Juden Europas i Berlin (Whitehead 2009, 1). Se også Winter 2001 for endnu flere konkrete eksempler.

<sup>111</sup> Det er heri begrebet 'memory boom' etableres, navngivet af Jay Winter. Først i artiklen "The Memory Boom in Contemporary Historical Studies" (Winter 2001) i tidsskriftet *Raritan* - artiklen bliver kort tid efter optrykt i *Canadian Military History* under titlen "The Generation of Memory: Reflections on the 'Memory Boom' in Contemporary Historical Studies" (Winter 2001). Tak til Kristian Handberg og Martin Baake-Hansen for at gøre mig opmærksom på artiklerne, og til Jay Winter selv for at opklare udgivelseshistorien for mig. Udgaven jeg har brugt findes her: <http://www.ghi-dc.org/files/publications/bulletin/027/b27winterframe.html>

<sup>112</sup> Udgangen på Winters essay slår ganske pompøst og manifestagtigt fast at vi faktisk ikke ved hvad erindring er, men at det stadig må stå som signaturbegrebet for hans generation: "The only fixed point at this moment is the near ubiquity of the term. No one should delude himself into thinking we all use it the same way. But just as we use words like love and hate without ever knowing their full or shared significance, so are we bound to go on using the term 'memory,' the historical signature of our own generation." (Winter 2001.)

<sup>113</sup> Les lieux des mémoire, se side 124.

source of the recent upsurge of interest in memory, whether or not related to the Holocaust. Once again, we have to address processes that arise from many different sources, some at the seat of power, some not.  
(Winter 2001.)

Titlen på Noras artikel - "Reasons for the current upsurge in memory" - lyder som et direkte svar til Winters " (...) the primary source of the recent upsurge of interest in memory (...) ", selvom Nora ikke nævner Winter eller dennes arbejder med et ord. Winter giver selv en lang række bud på årsager til dette opsving, blandt andre teknologiske, uddannelsesmæssige, socioøkonomiske, (national)identitetspolitiske og filosofiske, og i det hele taget er det som om første del af Winters artikel ligger som en slags skygge under de fleste af de introduktioner til erindringsstudier i hvert fald jeg har læst, og under dem også Noras egen introduktion til *Les lieux de mémoire*, essayet "Entre mémoire et histoire", der blev udgivet på engelsk i 1989 (Nora 1989). Men hvad mener Nora? *Hvorfor* dette memory boom og hvorfor nu? I et forsøg på at forstå de bagvedliggende årsager til det globale erindringsopsving, peger Nora på to fænomener: historiens acceleration og historiens demokratisering. Accelerationen har at gøre med at "the most continuous or permanent feature of the modern world is no longer continuity or permanence, but change." Den øgede acceleration ødelægger den historiske tids enhed, lineariteten der traditionelt bandt fortid, nutid og fremtid sammen. Det betyder ifølge Nora at vi i dag har givet afkald på visse måder at fortolke fortiden på, der gjorde det muligt at organisere en større historie; vi ved ikke længere hvilken form fremtiden antager, og derfor ved vi heller ikke hvad det er nødvendigt at gemme fra fortiden og - særligt - fra samtiden, hvorfor, siger Nora, vi kritikløst gemmer det hele i de stadig flere dertil indrettede institutioner. Det er den ene af de to væsentligste effekter denne acceleration har på erindringen, nemlig en form for "*stockpiling*" - der samtidig er forbundet med følelsen af tab. Den anden effekt er det Nora kalder "*the autonomising of the present*"; tidligere var fortiden og fremtiden selvstændige størrelser med nuet som et forbindelsesled imellem dem, men nu er det nuet og erindringen der er selvstændiggjort fra fortid og fremtid, og nuet fremstår pludselig som en kategori hvorfra vort liv skal forstås. Det vi i dag kalder for *erindring* - og som i sig selv er en rekonstruktion - er det man tidligere ville kalde *historie*.<sup>114</sup> Det drejer sig

---

<sup>114</sup> Om forskellen på historie og erindring skriver Nora blandt andet i første bind af hovedværket *Les lieux de mémoire*, her i engelsk oversættelse: "Memory is life, always embodied in living societies and as such in permanent evolution, subject to the dialectic of remembering and forgetting (...) History, on the other hand, is the

ifølge Nora om et radikalt og farligt betydnings skift, fordi begrebet *erindring* bliver så udvandet at det kan dække over alt - "inclusive that it tends to be used purely and simply as a substitute for 'history' and to put the study of history at the service of memory." (Nora 2002.) Det andet historiske fænomen der har været afgørende for dette udbrud af erindring - ordvalget er Noras<sup>115</sup> - er demokratiseringen af historien. Med det mener Nora en emancipatorisk trend der over meget kort tid har vundet stor udbredelse blandt en lang række forskellige (typer) minoriteter: " (...) for whom rehabilitating their past is part and parcel of reaffirming their identity." Denne type minoritetserindringer er hovedsagligt resultatet af en af tre typer dekolonisering: *international* (etniske minoriteter), *domestic* (seksuelle, sociale, religiøse, provinsielle minoriteter) og *ideological* (emanciperede folkeslag der efter lang tid gør deres krav gældende, for eksempel efter Sovjetunionens og Jugoslaviens opløsning). Nora skriver tillige om hvordan historien tidligere tilhørte den kollektive sfære hvor erindringen tilhørte den individuelle. Sådan er det ikke længere. Samtidig med at opfattelsen af identitet har forandret sig, er det også blevet muligt for samfund at have - ikke (kun) en fælles historie, men en fælles erindring. I det skift erindringen har undergået, fra at tilhøre den og det individuelle og til at blive noget kollektivt, quasi-formelt og objektivt, er den blevet forlenet med en form for pligt, skriver Nora, der har med identitetspolitik at gøre. Man har i en vis grad fået pligt til at være nogen ("a Corsican, a Jew, a worker, an Algerian, a Black" (Nora 2002)) og til at erindre på den pågældende gruppes vegne. Nora mener dog at forpligtelsen man har, må være en forpligtelse over for historien, ikke over for erindringen. Erindringen, i sine mange former og på den måde som Nora ser den instrumentaliseret på i disse år, er et potentielt krigsinstrument: "To claim the right to memory is, at bottom, to call for justice. In the effects it has had, however, it has often become a call to murder." (Nora 2002.)

Noras analyse - eller diagnose - er i familie med Andreas Huyssens, når denne i *Twilight Memories* skriver at "our culture is terminally ill with amnesia" - denne vestlige verdens

---

reconstruction, always problematic and incomplete, of what is no longer. Memory is always a phenomenon of the present (...) ; history is a representation of the past." (Nora 1996, 3) Som man kan se, ligger Noras distinktioner i direkte forlængelse af Maurice Halbwachs', se side 122.

<sup>115</sup> "The second reason for this outbreak of memory is of a social nature and is linked to what might be called, by analogy with "acceleration", the 'democratization' of history." (Nora 2002.)

sygdom skyldes primært nye, hurtige medier.<sup>116</sup> Huyssen ser den samtidige "mnemonic fever" som en potentiel sund reaktion på denne "virus of amnesia that at times threatens to consume memory itself" (Huyssen 1995, 7.) Som det kan ses, gør billedsproget hos Nora og i særlig grad hos Huyssen det tydeligt at vi har med fremmedelementer at gøre; der er udbredt smitsom og overdreven hukommelsessvigt og erindringssyge. Også Connerton har analyseret en kultur der paradoksalt lider af *hyperamnesia* og på samme tid er *post-mnemonic* (Connerton 2009, 146–147). På samme måde beskriver han den heftigt øgede produktion af artikler og bøger om kulturel erindring - visualiseret som en kronologisk fremskrevet graf over de sidste mere end tyve år - som "the rising physical fever of a hospital patient whose condition is registered on a medical chart" (Connerton 2009, 146). Men som den engelske litterat Anne Whitehead i en direkte respons på Huyssen citerer den amerikanske historiker Kerwin L. Klein for at sige, kan der være visse problemer forbundet med at gøre erindring til en selvstændig historisk agent. Måske, skriver Whitehead med Klein, skulle vi hellere fokusere på "who is doing the remembering and forgetting" (min kursivering, Whitehead 2009, 3). Huyssen ser ikke erindring og glemsel som to forskellige ting, men tværtimod som hinandens indlysende forudsætning og som sådan som en del af det samme kompleks, og også Whitehead skriver at "a history of memory is also necessarily a history of forgetting" (Whitehead 2009, 9). Ligesom Nora hæfter sig ved erindringens tidevandsbølge, henviser Whitehead til opblomstringen i antallet af sandhedskommissioner og undskyldninger fra statsoverhoveder.<sup>117</sup> Og ligesom Nora er hun særlig opmærksom på hvordan al denne

---

<sup>116</sup> Astrid Erll skriver således også at årsagen til at dette *memory boom* er anderledes og kraftigere end tidligere tiders ditto, er at det er "linked across the globe. 'Memory' has become a truly transnational phenomenon." Dette skyldes ifølge Erll forskellige faktorer, deriblandt og ganske væsentligt nye medieteknologier og -kulturer. (Erll 2011a, 3–5) Olick, Vinitzky-Seroussi og Levy ser de genkommende memory booms i forhold til nationalstaternes historie, og skriver at hvor boomet i slutningen af det 19. århundrede stod i nationalismens tjeneste, der blev bygget monumenter, handler boomet i slutningen af den 20. århundrede om nationalismens tilbagegang og nu bygges der mindesmærker (Olick, Vinitzky-Seroussi, and Levy 2011, 14). Winter skriver blandt andet om hvordan de nye audio-visuelle informationsteknologier kan opbevare og beskytte "the 'voice' of the victims", og lettere end nogensinde bringe os i kontakt med deres liv og tragedier (Winter 2001).

<sup>117</sup> Som eksempler på undskyldninger nævner Whitehead sager fra England, Australien, Japan, Canada m.m., og hun henviser til sandhedskommissioner i Sydafrika, Chile, Guatemala og Argentina. I et lokalt dansk perspektiv kan man tænke på kampen om (erindringen om) historien som den blev sat i gang efter regeringsskiftet i 2001, hvor Anders Fogh Rasmussen blev statsminister og blæste til kulturkamp. Se for eksempel Jensen 2011 omhandlende en række politisk eller måske ideologisk motiverede projekter der skulle se på den danske historie under den kolde krig. Eller tænk på Anders Fogh Rasmussens bebrejdelser af den danske regering anno 1940 i den meget omtalte tale han gav i anledning af 60-årsdagen for ophævelsen af Danmarks samarbejdspolitik med Nazityskland (A. F. Rasmussen 2003). Talen kan stå som en klar illustration af den pointe Olick, Vinitzky-Seroussi og Levy har i *The Collective Memory Reader*, hvor de på en af de allerførste sider i introduktionen skriver at memory boomet har " (...) unleashed a culture of trauma and regret, and states are allegedly now judged on

erindring bliver brugt, hvordan den potentielt fører til splittelse og konflikt og kan bruges instrumentelt i den forbindelse (Whitehead 2009, 153–154). Et samfund har ikke kun brug for at kunne huske, skriver Whitehead, men også og ikke mindst for at kunne glemme:

(...) I therefore propose to close (...) by arguing that a mode of forgetting *which holds the past in reserve* is not only possible ('allowed') but also to some extent desirable; that forgetting, paradoxical as it may seem, constitutes a crucial if not essential element in the future trajectory and even direction of 'memory' studies. (Whitehead 2009, 157.)

### Kulturel glemsel, kanon og arkiv

Whitehead spørger vel nærmest retorisk om der mon, som der findes kollektiv erindring, også skulle findes en "collective forgetting"? (Whitehead 2009, 154.) Og netop det spørgsmål har blandt andre Aleida Assmann og Paul Connerton forholdt sig indgående til. Connerton skriver i sin bog *How Modernity Forgets* (2009) om hvordan visse typer af strukturel glemsel er specifik i forhold til moderniteten, selvom denne selvsagt ikke har monopol på hverken kulturel erindring eller glemsel (Connerton 2009, 1–2).<sup>118</sup> I bogens indledende analyse af årsagen til den øgede interesse for erindringsstudier, skriver Connerton at dette uden tvivl skyldes Holocaust, men også at en anden fundamental forklaring kan findes i at moderniteten har "a particular problem with *forgetting*" (Connerton 2009, 1). Connerton er særlig interesseret i det han kalder for *place memory* - måder hvorpå *stedet* er tæt knyttet til *erindringen*. Stedet (*locus*), skriver han, er meget vigtigere for den menneskelige erindring end mindesmærket (*memorial*) er det. Blandt andet fordi man ikke nødvendigvis er opmærksom på stedet, det findes blot " (...) for us to live in, to move about in, even while we in a sense ignore it. We just accept it as a fact of life, a regular aspect of how things are." (Connerton 2009, 34.) For at opsummere Connertons argument beror erindringskunsten kort sagt på to grundlæggende størrelser, nemlig: at stå i forbindelse med et stabilt sæt af forbundne steder og et forhold til den menneskelige krop og den menneskelige skala. Disse to elementer forandres radikalt med moderniteten. En af de væsentligste kilder til glemsel, skriver

---

how well they atone for their past misdeeds rather than on how well they meet their fiscal obligations and inspire future projects." (Olick, Vinitzky-Seroussi, and Levy 2011, 3–4.)

<sup>118</sup> " (...) by modernity I mean the objective transformation of the social fabric unleashed by the advent of the capitalist world market which tears down feudal and ancestral limitations on a global scale, and psychologically the enlargement of life chances through the gradual freeing from fixed status hierarchies. Chronologically, this covers the period from the mid nineteenth century accelerating to the present." (Connerton 2009, 4.)

Connerton, har at gøre med processer der adskiller det sociale liv fra *locus* og fra menneskelige dimensioner:

[S]uperhuman speed, megacities that are so enormous as to be unmemorable, consumerism disconnected from the labour process, the short lifespan of urban architecture, the disappearance of walkable cities. What is being forgotten in modernity is profound, the human-scale-ness of life, the experience of living and working in a world of social relationships that are known.<sup>119</sup>  
(Connerton 2009, 5.)

Hvad der overordnet set bliver glemt i moderniteten er altså "the human-scale-ness of life" og hvad deraf følger. Connerton giver også et bud på *hvem* der i særlig grad bliver udsat for denne "cultural forgetting" på global skala; mindst fire grupper mennesker, skriver han, hvoraf de tre sidste ikke nødvendigvis udelukket hinanden. Det drejer sig om henholdsvis "the hegemonic group within the international division of labour; the subaltern group within the international division of labour; economic migrants; and political refugees" (Connerton 2009, 133). For mere præcist at finde ud af *hvilke* erindringer det er der bliver glemt, er det nødvendigt at skelne mellem forskellige typer af erindring. Overordnet set skelner Connerton mellem følgende tre typer erindring: *Cognitive memory* - det vi oftest mener, når vi taler om at kunne huske noget - ting udenad, navne og så videre - en "failure of remembering" i dette tilfælde vil betyde at man for eksempel ikke kan finde en ting, et sted eller lignende, som man har glemt hvor ligger (Connerton 2009, 139–140). *Personal memory* - her er objektet for erindringen ens eget liv, ingen anden end en selv adgang til den personlige erindring ligesom man ikke har adgang til andres. I den personlige erindring reflekteres over selvet - både den man var i det man husker, og den man er der husker det, det er principielt to forskellige størrelser. Den personlige identitet er dybt forbundet med den personlige erindring og en "failure of remembering" en specifik episode, demonstrerer at episoden ikke efterlod et særlig dybt indtryk og ikke længere nærer ens personlige liv - og måske aldrig har gjort det (Connerton 2009, 140–141). *Habitual memory* - at vi er i stand til at gentage et særlig sæt af performative handlinger, når først vi har lært dem, som for eksempel at cykle, svømme eller at

---

<sup>119</sup> Det forekommer mere end almindelig oplagt at inddrage mobilteknologi, sociale og elektroniske medier og internettet som sådan i sådan en analyse, og selvom Connerton flere gange undervejs i sin bog nævner disse informationsteknologier som betydende, er det klare fokus bogen igennem på mere fysisk infrastruktur. En vigtig del af Connertons argument, som jeg kommer tilbage til nedenfor, er dog at den samtidige medieteknologi er en medvirkende årsag til at nedskrive den kulturelle værdi af den personlige erindring.

vide hvordan vi skal opføre os ved særlige lejligheder. Den vanemæssige erindring er fuldt integreret i kroppen, og typisk er den eneste måde vi kan overbevise andre om at vi stadig kan *huske det*, ved at *gøre det*. En "failure of remembering" her, vil vise at vi ikke i tilstrækkelig grad havde inkorporeret "a cultural specific manner of appropriate behaviour" (Connerton 2009, 141–142).

Hvor Aleida Assmann i "The Canon and the Archive" beskriver de forskellige typer af kulturel erindring og glemsel på samfunds- og institutionsniveau, beskriver Connerton det samme med individet som eksempel. Produktionen af forskellige objekter kan i sig selv generere glemsel - Connerton eksemplificerer ved at pege på den øgede mentale afstand mellem den produktion og konsumering der foregår i de stadig større storbyer i forhold til stederne hvor råmaterialerne produceres 'på landet'. Det medfører en større eller mindre grad af bevidst eller ubevidst *cognitive forgetting*, der medfører at man mere eller mindre i overvejende grad som kultur glemmer hvordan livets forskellige elementer er forbundne i en større sammenhæng (Connerton 2009, 142). Det er ikke præcis sådan Connerton formulerer det, men den analyse lader til at ligge under en stor del af hans undersøgelse, der også er eksplicit kritisk i forhold til en materialistisk kapitalisme hvis højeste mål lader til at være uendelig konsum. Det er en "ironic cultural reversal" at samtidig med at den gennemsnitlige levealder stiger og stiger, bliver livstiden for vores artefakter, objekter og bygninger stadig kortere. "This generates a cultural forgetting of both personal and habit memories." (Connerton 2009, 143.) Man kunne tilføje at udvikling og udbredelse af ny teknologi i sig selv også ændrer strukturerne for hvad (det er nødvendigt at) man husker. For eksempel har den globale udbredelse af mobiltelefonen uden tvivl haft konsekvenser kulturelt set for både den kognitive og vanemæssige hukommelse; de børn der får deres første mobiltelefoner nu, har næppe noget stort behov for at kunne huske telefonnumre eller for at vide hvordan man slår op i en telefonbog. En kultur der benytter sig af mekanisk reproducérbarhed, skriver Connerton, producerer erindring på en anden måde end tidligere tiders kulturer hvor andre skrivesystemer var de fremherskende. Alt der huskes refererer - implicit eller eksplicit - tilbage til den person der husker det, men de samtidige elektroniske medier - hvor kunsten ikke består i at huske, men i at glemme, at smide væk - svækker den forbindelse, og ved at gøre det degraderes den kulturelle værdi af *personal memory*. Den elektroniske kommunikation vil i stigende grad gøre velkendte metaforer for skriften, såsom *spor* og *tegn*



forælderde, på samme måde med metaforerne for det skriften tilbyder læseren, såsom *indtryk, dybde og baggrund* (Connerton 2009, 145). Connerton refererer naturligvis (også) til hvordan håndskriften er et ganske fysisk spor, et indeksikalt mærke efter et andet menneske der var her, et andet legeme, en bortnærværelse. Selvom Connertons analyser er ganske indsigtsfulde og også langt hen af vejen uomtvistelige, forekommer netop denne del af hans analyse mig mere gådefuld og på sin vis vældig normativ. En af de mulige diskussioner som Connerton, så vidt jeg kan se, lægger op til og samtidig konkluderer, er om skiftet fra det fysiske aftryk til fremførelse via digital teknologi, i sig selv vil føre til at det fremførte bliver mindre tro- og mindeværdigt.<sup>120</sup> Det ligner til forveksling den diskussion der blev ført intenst blandt fototeoretikere i forbindelse med overgangen fra det analoge fotografi til det digitale billede. Fotografiet forvandlede fra et konkret fysisk aftryk til talkoder, der usynligt lader sig distribuere, manipulere og omforme. Det digitale billedes ontologi er som sådan radikal anderledes end det analoges fotografis. Flere teoretikere mente at det nødvendigvis måtte medføre at det digitale billede ville blive forstået lige så radikalt anderledes. Den danske kunsthistoriker Rune Gade har opsummeret diskussionen sådan her:

Det digitale billedes åbenlyse og evidente manipulationsmuligheder skulle gøre dets *konstruerede* og *bearbejdede* karakter tydelig for enhver, og alle illusioner skulle forsvinde som dug for solen. Sådan er det som bekendt ikke gået. Hvor billedteoretikere ved fremkomsten af de digitale teknikker hæftede sig ved ændringer i fotografiernes egenskaber, deres kvaliteter, viste den største ændring sig i virkeligheden at vedrøre mængden, billedkvaliteten. Der blev flere af dem. Og de holdt ikke op med at effektuere sandhed, tværtimod begyndte deres sandhedseffekt blot at få større gennemslagskraft, fordi distributionen af digitale billeder, modsat de analoge, viste sig at være hurtigere, billigere, nemmere. (Gade 2004, 29.)<sup>121</sup>

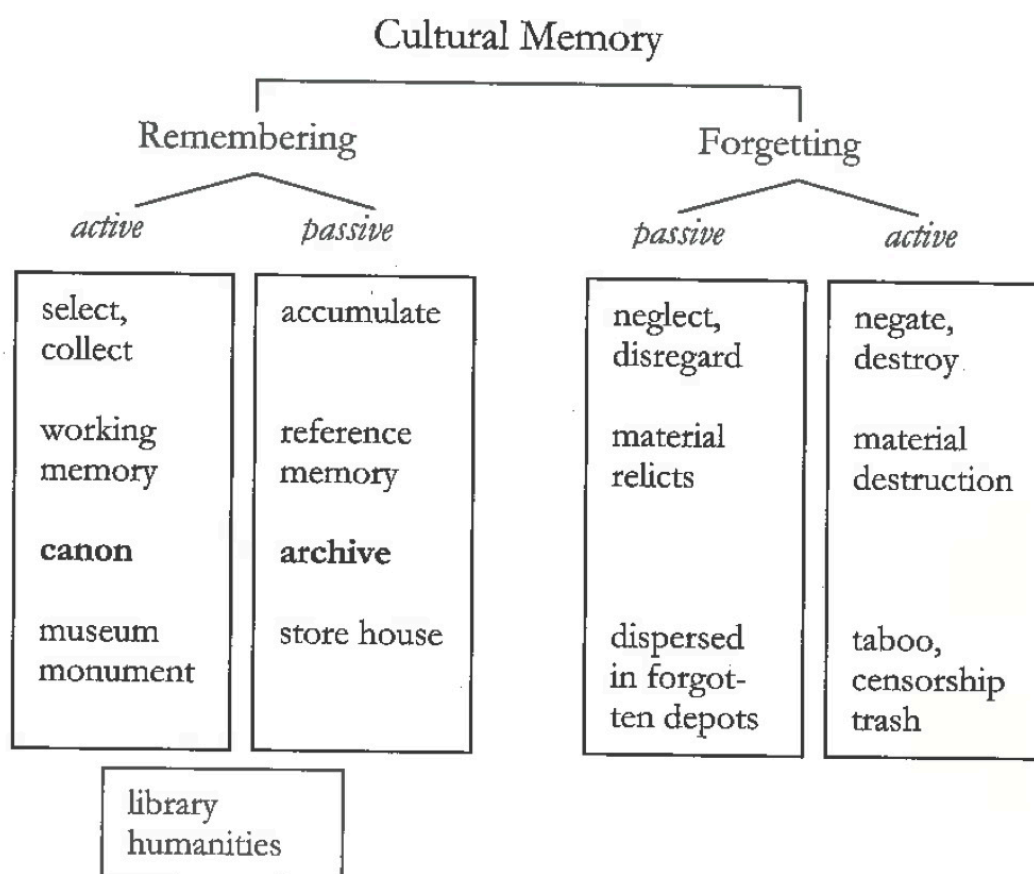
Hvorfor, kunne man spørge Connerton, skulle det forholde sig anderledes med det skrevne ord? Og man kunne også, polemisk, men med nogen ret, spørge om forandringen som han beskriver, ikke allerede for længst har indfundet sig? At moderniteten, med alt hvad den

---

<sup>120</sup> "Current electronic communication will increasingly render such metaphors archaic, because the cascade of images they generate can less plausibly be claimed to engender a form of 'engraving', an active mode of remembering." (Connerton 2009, 145.)

<sup>121</sup> For en mere udfoldet diskussion af de visuelle mediers sandhedskraft og forskellen på det analoge fotografi og det digitale billede, se Serup 2005. Majorie Perloff skriver om sandhedskraften som de forskellige dokumentariske strategier tilsyneladende skal bibringe, for eksempel dokudramaer og reality-tv: " (...) the irony being that the easier it becomes to alter photographs or to introduce hidden changes into existing text, the more reassuring may be the presence of an actual date or surname." (Perloff 2010, 101.)

fortsat fører med sig, indebærer at vi husker og glemmer *anderledes* end tidligere, hersker der næppe uenighed om. Men ved ikke for alvor at inddrage de mange muligheder internettet tilbyder som erindringsarkiv betragtet, mangler Connertons diskussion et væsentligt supplement. På YouTube ligger der for eksempel instruktive videoer om alt fra hvordan man binder et slips til hvordan man kærner sit eget smør. I det lys er den elektroniske kommunikation ikke kun kilde til glemsel, men også i høj grad et stort reservoir for både kognitiv og vanemæssig erindring - man har endda dér let adgang til at lære ting som muligvis ikke har været brugt i lang tid hvor man kommer fra; for nu at blive i eksemplerne med slips og smør. Ligesom den elektroniske kommunikation og alt hvad de moderne medier og moderniteten som sådan medfører, naturligt allerede er en del af de fleste nulevende menneskers personlige erfaring.



For at noget kan huskes er der andet der må glemmes, skriver Aleida Assmann. Vores erindring er yderst selektiv, og der er en lignende dynamik på spil når det drejer sig om et samfunds kulturelle erindring - og glemsel. Overordnet set udgøres kulturel erindring ifølge Assmann strukturelt set af både erindring og glemsel, der hver især rummer et aktivt og et passivt element.<sup>122</sup> Den aktive erindrings institutioner "preserve the *past as present*" imens den passive erindrings institutioner "preserves the *past as past*" (A. Assmann 2008, 98). Den aktivt cirkulerede erindring der så at sige holder (en specifik del af) fortiden i live, er hvad Assmann kalder for *the canon*, og den passivt opbevarede erindring der så at sige fastholder (en specifik del af) fortiden som fortid, kalder hun for *the archive*. De erindringer der ikke er inkluderet i hverken *the canon* eller *the archive*, men som er gledet ud af den kulturelle erindring, som er glemt, kan strukturelt set været havnet der som resultat af en serie viljeshandlinger, en aktiv glemsel, for eksempel i form af forbud, destruktion eller målrettet marginalisering. De kan også være gledet ud af den kulturelle erindring som følge af en passiv glemsel ved at blive misligholdt, forsvinde, glide ubemærket ud af erindring og opmærksomhed, blive umoderne, uden at denne opmærksomhedsforflyttelse er resultatet af nogens (onde) vilje. Kanoniserede elementer skriver Assmann, kan henfalde og glide tilbage til arkivet igen, ligesom erindringer fra arkivet kan aktualiseres eller i Assmanns termer: kanoniseres, og: "It is exactly this interdependence of the different realms and functions that creates the dynamics of cultural memory and keeps its energy flowing." (A. Assmann 2008, 106) At (gen)opdage de glemte erindringer er betydeligt mere besværgeligt - der findes ingen umiddelbart tilgængelige arkiver hvori de er opbevaret. Assmann skriver:

The canon stands for the active working memory of a society that defines and supports the cultural identity of a group (...) It is highly selective and build on principle of exclusion. The function of the archive, the reference memory of a society, provides a kind of counterbalance against the necessarily reductive and restrictive drive of the working memory. It creates a meta-memory, a second-order memory that preserves what has been forgotten. The archive is a kind of 'lost-and-found office' for what is no longer needed or immediately understood. (...) We must acknowledge, however, that archives are selective as well. They are in no way all inclusive but have their own structural mechanisms of exclusion in terms of class, race and gender (...) Luckily, there is not only intentional but also accidental preservation when hidden deposits are discovered. They are what involuntary memory is to voluntary memory.

---

<sup>122</sup> Se fig 4 a, skema indsat s.119, fra (A. Assmann 2008, 99).

(A. Assmann 2008, 106)

Som anført kan man ikke forholde sig til kulturel erindring uden også samtidig at forholde sig til kulturel glemsel, det er del af det samme fænomen. I forhold til den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur er den kulturelle glemsel ikke mindst interessant, fordi store dele af den bevidst arbejder med og mod denne glemsel, blandt andet ved at overføre materiale fra det der i Assmanske termer ville hedde den kulturelle erindrings passive glemsel, og til den aktive og passive erindring, til kanonen og arkivet. Men også ved for eksempel at benytte sig af fraværet, det glemte, aktivt i sin betydningsproduktion, hvilket jeg vil vende eksemplificerende tilbage til i kapitlet Hot Contents in Cool Containers.

Kollektiv erindring, erindringssteder, kulturel erindring og posterindring

I det følgende vil jeg kort redegøre for de hovedteoretikere og -teorier, der tilsammen udgør hovedsporet i teoridannelserne omkring den kulturelle erindring, for bredt at vise hvilket felt den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur skriver sig ind i. Det drejer sig om Maurice Halbwachs' *mémoire collective* og Pierre Noras *lieux des mémoire*. Jan og Aleida Assmanns *Kulturelle Gedächtniss* hører med til den historie, se en introduktion til deres arbejder og til Marianne Hirschs *Postmemory* i kapitlet Hot Contents in Cool Containers.<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> Astrid Erll insisterer på at den tyske kunsthistoriker Aby Warburg bør medtages i denne 'kongerække' af erindringsteoretikere der tilsammen har bidraget væsentligt til udviklingen af den kulturelle erindring. Samtidig med at Halbwachs i 1920'erne arbejder på sit *mémoire collective* i Frankrig, udvikler Warburg i Tyskland en teori om *Bildgedächtnis*. Denne billederindring handler kort sagt om billedets evne til som symbol at opbevare erindringsenergi og (europæisk) kulturel erindring. Warburg kalder denne type erindring for *social erindring*, og forstår billedet frem for talen som den sociale erindrings vigtigste medium. Halbwachs og Warburgs begreber er grundlæggende forskellige; Halbwachs bygger en teori, et system, der tager sit afsæt i hvordan sociale grupper skaber en fortid der korresponderer med deres identitet. Warburg arbejder omvendt. Uden nogen overordnet teoretisk eller systematisk sammenhængende metode, går han i sit arbejde ud fra de enkelte detaljer/objekter og læser på baggrund af det partikulære og materielle hvert enkelt objekt som tæt knyttet til det ubevidste og til forskellige mentale processer, ikke mindst inden for en højekspressiv visuel kultur. Når jeg ikke inddrager Warburg mere aktivt her, skyldes det at jeg som sagt primært ønsker at opridsen den kulturelle erindrings alment anerkendte hovedspor - eller med en engelsk metafor: the mainstream. (Erll 2011a, 19–22.) Marianne Hirsch foreslår tillige at man ud over Halbwachs, Nora og Foucault, som typisk ses som nogle af de vigtigste medgrundlæggere af erindringsstudier, også inkluderer Sigmund Freud, Melanie Klein, Virginia Woolf, Marcel Proust, Toni Morrison, Hannah Arendt, Shoshana Felman og Cathy Caruth i den kanon (Hirsch 2012, 16). Paul Connerton peger ud over Freud og Proust, også på Henri Bergson som væsentlig i etableringen af erindringsstudier som noget centralt (Connerton 2009, 1).

## Maurice Halbwachs: Kollektiv erindring

Den franske sociolog Maurice Halbwachs døde - angiveligt i armene på den spanske forfatter Jorge Semprún - i koncentrationslejren Buchenwald i 1945. Inden da havde han nået med sit arbejde at skabe en væsentlig del af grundlaget for de fremtidige erindringsstudier der tager udgangspunkt i erindring som et kulturelt, socialt og kollektivt fænomen.<sup>124</sup> Det er særligt de tre værker *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte* (1941) og den ufuldstændige, posthumt udgivne *La mémoire collective* (1950) der, som titlerne antyder, har været vigtige i forhold til at tanken om erindring som noget socialt og kollektivt. Begrebet *kollektiv erindring* er således Halbwachs' opfindelse. En opfindelse der danner grundlag for de senere teorier om erindringssteder, kulturel erindring og posterindring. Den kollektive erindring opererer - på samme måde som den individuelle erindring - inden for rammerne af en sociokulturel kontekst. Men i modsætning til den individuelle erindring, findes den kollektive erindring kun i sociale kontekster, fordi det kræver sprog og andre mennesker at dele og udvikle erindringer. Hos Olick, Vinitzky-Seroussi og Levy hedder det dog at al erindring er social, inklusive den individuelle:

All individual remembering, that is, takes place with social materials, within social contexts, and in response to social cues. Even when we do it alone, we do so as social beings with reference to our social identities, and with languages and symbols that we may use in creative ways certainly but did not invent.  
(Olick, Vinitzky-Seroussi, and Levy 2011, 19.)

Samtidig kan den kollektive erindring udelukkende observeres igennem den individuelle erindringer - der som sådan, med Astrid Erlls formulering, fungerer som en art udkigspunkt i forhold til den kollektive erindring. Men det er ikke kun den kollektive erindring vi ifølge Halbwachs ikke har adgang til uden andre mennesker omkring os; også dele af vores egne erindringer kan være os forment uden de andre, fordi en stor del af den såkaldt individuelle erindring også finder sted i sociale sammenhænge, hvor andre mennesker minder os om ting eller konkret hjælper med at huske noget. For Halbwachs handler erindring først og fremmest om hvordan forskellige sind/temperamenter ("minds") arbejder sammen i samfundet: "how

---

<sup>124</sup> Hvor der ikke er angivet andet trækker jeg i den følgende gennemgang af Halbwachs og Nora særligt på Astrid Erlls gode *Memory in Culture* (Erll 2011a, særligt 13-37).

their operations are not simply mediated by social arrangements but are in fact structured by them." Det er også allerede Halbwachs der peger på at erindringen altid er lige så meget formet af nutiden, som den er det af fortiden, og at erindring er en fleksibel størrelse, ikke en konstant (Olick, Vinitzky-Seroussi, and Levy 2011, 18). Halbwachs skelner mellem forskellige sociokulturelle former for kollektiv erindring, som den kan manifestere sig inden for sammenhænge der har med sociale klasser, religion og familien at gøre. For eksempel går den kollektive erindring som den udspiller sig inden for familiens rammer ofte på tværs af generationer og er konstitueret igennem social interaktion ved for eksempel familiesammenkomster, hvor kommunikationsformen typisk er mundtlig.<sup>125</sup> De der ikke selv var til stede og oplevede det og det på første hånd, kan få det overleveret af familiens (ældre) medlemmer. Den kollektive intergenerationelle erindring går så langt tilbage, som det ældste medlem af den sociale gruppe kan huske. Halbwachs skelner skarpt imellem erindring og historie, og understreger at de to er uforenelige størrelser.<sup>126</sup> Skematisk opstillet siger Halbwachs at historie er skrevet, hvorimod erindring er levet. Historie strækker sig over en længere periode end erindringen, og er en undersøgelse af forskellige sociale grupper set udefra i modsætning til den kollektive erindring, der er partikulær for den sociale gruppe hvori den optræder. Historie forholder sig til fortiden, hvor den kollektive erindring er orienteret imod den sociale gruppes samtidige identitet, behov og interesser. Halbwachs bruger også begreberne *autobiografisk erindring* over for *historisk erindring*; hvor den autobiografiske erindring er begivenheder man selv har oplevet, udgøres den historiske erindring af gruppekonstituerende begivenheder ingen nulevende personer har autobiografiske erindringer om, og som derfor er historiske (Olick, Vinitzky-Seroussi, and Levy 2011, 19).

Halbwachs er blevet kritiseret for at være for anti-individualistisk i sit begrebsbyggeri omkring den kollektive erindring; som om den så at sige levede sit eget liv igennem forskellige

---

<sup>125</sup> Se også afsnittet om Marianne Hirsch i *Hot Contents in Cool Containers*; hos Hirsch finder overførslen af posterindring primært sted inden for familiens rammer.

<sup>126</sup> Som Olick, Vinitzky-Seroussi og Levy gør opmærksom på er det ikke blot erindring der har en historie, det har vores studier af den også. I vesten har idéen om erindring for eksempel udviklet sig fra at bestå i erindringen om hvordan man lavede og gjorde bestemte ting, så man kunne gøre det igen, til at være en viden om fortiden, om at bestemte ting har fundet sted. Således har de forståelsesrammer vi ser erindringen indenfor også skiftet karakter. Hvor vi tidligere trak mening ud af myter, etablerer vi i dag sandhed igennem at studere historien, og har følgelig udviklet en række metoder til at gøre det (Olick, Vinitzky-Seroussi, and Levy 2011, 8–12).

magtfulde systemer og institutioner, som var den kollektive erindring en enhed der eksisterede i egen ret, højt hævet over de individer der så at sige deler og udgør den.<sup>127</sup> Efter Halbwachs' død lå hans arbejder omkring kollektiv erindring stort set glemte hen, men i forbindelse med memory boom'et i 1980'erne viste Halbwachs' tanker og begreber på ny sin relevans, blandt andet som udgangspunkt for arbejder af teoretikere som Pierre Nora,<sup>128</sup> Jan Assmann og Aleida Assmann.

### **Pierre Nora: Erindringssteder**

Den franske historiker Pierre Nora stod fra 1984 og til 1992 som redaktør bag den monumentale og allerede fra starten ganske indflydelsesrige og syv bind store kulturhistorie *Les lieux de mémoire*. Med fokus på nationalitet, erindring og historie ønsker Nora med projektet at kortlægge de steder der tilsammen skaber Frankrig, fransk kulturhistorie og altså i særdeleshed den franske kulturelle erindring. Et erindringssted kan udgøres af snart sagt hvad som helst fra geografiske placeringer, bygninger, monumenter, kunstværker, helligdage, filosofiske og videnskabelige tekster og til symbolske handlinger. Et erindringssted bliver til i spillet imellem historie og erindring, men før det spil går i gang, må der være en udpegende vilje til stede; "a will to remember. If we were to abandon this criterion, we would quickly drift into admitting virtually everything as worthy of remembrance." (Nora 1989, 19) Et erindringssted er på samme tid enkelt og tvetydigt, naturligt og kunstigt, umiddelbart tilgængeligt for sanserne og modtagelig for "the most abstract elaboration", skriver Nora og påpeger tre dimensioner der altid er til stede samtidig når man har med et erindringssted at gøre: den materielle, den funktionelle og den symbolske (Nora 1989, 18–19). Nora eksemplificerer selv med idéen om en generation som et erindringssted. Dens *materielle* dimension findes i dens demografiske indhold, dens *funktionelle* i måden erindringer krystalliseres og overføres på, fra en generation til den næste, og den *symbolske* i måden den ved at referere til begivenheder og erfaringer kun en minoritet af den pågældende generation

---

<sup>127</sup> Halbwachs kritiseres grundlæggende for at være "Durkheimsk" i sin metode - den franske sociolog Émile Durkham var Halbwachs' mentor. Se en diskussion af kritikken her (Olick, Vinitzky-Seroussi, and Levy 2011, 20–21).

<sup>128</sup> At Nora på samme måde som Halbwachs skelner så skarpt imellem historie og erindring kalder Erll for "not entirely unproblematic. While Halbwach's polemic needs to be understood against the backdrop of nineteenth-century historicism, blocking out the memorial function of historiography appears strange in light of the discussions amongst historians - beginning as early as the 1970s - regarding the constructed nature, subjectivity and perspectivity of all history writing." (Erll 2011a, 25.)

har deltaget i, og gøre dem beskrivende for hele gruppen. Nora er blandt andet blevet kritiseret for at definitionen af erindringsstedet er for løs, så man - for at vende Noras egne ord mod ham selv - hurtigt havner et sted hvor stort set hvadsomhelst er "worthy of remembrance" (Nora 1989, 19). På den måde, siger kritikerne, bliver det svært at vide hvad et erindringssted egentlig er. Astrid Erll giver på Noras vegne et bud: "The answer is likely: any cultural phenomenon, whether material, social or mental, which a society associates with its past and with national identity." (Erll 2011a, 25.)

Ligesom Noras definition af *erindringsstedet* og - som vi skal se om et øjeblik - den danske litterat Anne-Marie Mais definition af *litteraturstedet* i bedste fald tilhører et udvidet felt, arbejder den amerikanske kunsthistoriker Miwon Kwon også med et udvidet stedsbegreb i forbindelse med sine undersøgelser af særligt steds-specifik kunst. Hos Kwon kan et *site* både dække over et konkret fysisk sted (som for eksempel skoler, hospitaler, kirker, fængsler, supermarkeder), et diskursivt sted (et felt der udgøres af faglig viden, intellektuel udveksling og kulturel debat<sup>129</sup>), forskellige diskursivt definerende og definerede steder (som for eksempel galleriet) og over det man måske kunne kalde det tematiske sted (som for eksempel (en undersøgelse af) (homo)seksuelle dynamikker)(Kwon 2002, 26). Kwon foreslår noget der kunne ligne en definition, eller måske blot beskrivelse af hvad stedet i det udvidede felt kunne være:

(...) different cultural debates, a theoretical concept, a social issue, a political problem, an institutional framework (not necessarily an art institution), a neighborhood or seasonal event, a historical condition, even particular formations of desire are deemed to function as sites.  
(Kwon 2002, 28–29.)

Og:

(...) the distinguishing characteristic of today's site-oriented art is the way in which the art work's relationship to the actuality of a location (as site) and the social conditions of the institutional frame (as site) are both subordinate to a *discursively*

---

<sup>129</sup> Det kunne for eksempel være hele diskursen hvori diskussionen af universiteternes (ned)dimensionering, har fundet sted i Danmark i løbet af 2014, for nu at bruge et aktuelt og lokalt eksempel. Den diskurs ville Kwon anse som at være et "*discursively* determined site" (Kwon 2002, 26). Eksemplet her er mit, de andre ovenfor er alle Kwons.



determined site that is delineated as a field of knowledge, intellectual exchange, or cultural debate. Furthermore (...) this site is not defined as a *precondition*. Rather, it is generated by the work (often as 'content'), and then verified by its convergence with an existing discursive formation.  
(Kwon 2002, 26.)

Hvad Kwon her beskriver, og som gælder for både Nora, Mai og Kwon i deres måder at bruge stedet på i deres undersøgelser, er at det at give sig til at undersøge et sted, i sig selv er en aktiv (med)skabelse af stedet, en forstørrelse, man skaber en diskussion og noget at diskutere. En vilje til at huske, for at bruge Noras formulering. Ved at fokusere på et område, bliver netop det gjort til sted - fra *space* til *place* som Yi-Fu Tuan ville sige.<sup>130</sup> "Consequently," skriver Kwon, "although the site of action or intervention (physical) and the site of effects/reception (discursive) are conceived to be continuous, they are none the less pulled apart." (Kwon 2002, 29.)

Miwon Kwon skriver i *One Place After Another* fra 2002 om stedsspecifik og partcipatorisk samfundsinvolverende kunst, der ofte også er en konceptuel og politisk interesseret kunst. Kwon identificere en øget interesse for det stedsspecifikke i kunsten og kritikken, og skriver som en slags forklaring eller baggrund at det blandt andet har at gøre med en reaktion på en ændret oplevelse af stedet. I lighed med Nora der skriver om historiens acceleration og om den forandrede fornemmelse for tid, som er effekten, fremhæver Kwon at også stedsfornemmelsen er under voldsom forandring. En forandring der er drevet af en fortsat "globalization of technology and telecommunications to accommodate an ever-expanding capitalist order", effekten er en "spatial undifferentiation and departicularization" af stedet (Kwon 2002, 157).

It is perhaps no surprise, then, that the efforts to retrieve lost differences, or to curtail their waning, become heavily invested in reconnecting to uniqueness of place - or more precisely, in establishing authenticity of meaning, memory, histories, and identities as a *differential function* of places.  
(Kwon 2002, 157.)

---

<sup>130</sup> Se også side 33 i Indedningen. Tuan forstår *place* som stabilitet, ophold, pause - at noget er blevet udpeget som netop sted i det større, mere abstrakte, allestedsnærværende *space*, der forudsætter bevægelse (Tuan 1977, 6, 12). Også Nora foreslår at en af mest fundamentale formål med et *lieu de mémoire* er: " (...) to stop time, to block the work of forgetting, to establish a state of things (...) " (Nora 1989, 19.)

Og det er denne *differential function* der er den hemmelige attraktion ved termen *stedsspecificitet*, skriver Kwon; genoptagelsen af den steds-specifikke tradition fra 1960'erne og 70'erne kan ses som et symptomatisk modsvar på den rådende deterritorialiseringsdynamik. Kwon beskæftiger sig med stedsspecifik kunst og Nora med kultur som sådan, endda ganske bredt forstået. Men også Nora er interesseret i "establishing authenticity of meaning, memory, histories, and identities", sådan lyder ihvertfald en del af den kritik der er blevet rettet mod *Les lieux de mémoire*. Anne Whitehead peger på at der er en vis grad af nostalgi forbundet med Noras position, hvor Nora, ifølge Whitehead, tager sit hele udgangspunkt i at noget essentielt er gået tabt i fransk kultur, noget der var intimt forbundet med bondestanden og dens forsvinden (Whitehead 2009, 142). Som allerede anført kritiserer Jay Winter Noras projekt for at være nationalistisk og politisk motiveret, og det er han ikke ene om (Winter 2001). Ifølge Astrid Erll hersker der almindelig enighed blandt Noras kritikere om at et af projektets største problemer er dets entydige fokus på at konstruere en "*nation-mémoire*"; men hvad sker der for eksempel med alle de franske kolonier og de mange immigranternes erindringskultur i det narrativ? Flere og flere forskere forsøger at rette op på disse mangler, skriver Erll, ved i deres arbejde at fokusere på erindringssteder i perspektiver der har med blandt andet postkoloniale, multikulturelle, diasporiske, transkulturelle og transnationale aspekter at gøre<sup>131</sup> - det som Andreas Huyssen kalder erindringssteder i det udvidede felt (Huyssen 2003, 95 via Erll 2011, 26). Ann Rigney kritiserer metaforen *erindringssted*, fordi den nærmest foreslår at der findes steder som kollektive erindringer mere eller mindre automatisk er bundet til og hvor de bare *er*. Sådanne steder findes ikke, skriver Rigney, erindring er en performativ handling, der konstant har brug for at blive genforhandlet for at eksistere. I det hele taget er Rigney optaget af den proces hun mener kendetegner levende erindringssteder, som hun ikke mener Nora får ordentligt med i sine analyser; "To bring remembrance to a conclusion is de facto already to forget." (Rigney 2008a, 346 via Erll 2011, 27.)<sup>132</sup> Således foreslår hun at man udskifter *sted* med *dynamik* - og altså taler om erindringsdynamikker, og om hvordan kulturelle erindringer og artefakter konstant

---

<sup>131</sup> Se for eksempel Erlls egen artikel "Travelling Memory" (Erll 2011b).

<sup>132</sup> Nora skriver selv om erindringsstederne som dynamiske størrelser: " (...) *lieux de mémoire* only exist because of their capacity for metamorphoses, an endless recycling of their meaning and an unpredictable proliferation of their ramifications." (Nora 1989, 19.) Men i det hele taget er det ikke så meget det Nora siger i *Les lieux de mémoire*, han bliver kritiseret for, som det er det han gør. Hans definition af et erindringssted, kalder Astrid Erll for eksempel for en "quite clear definition of a site of memory, however, [it] is, in the course of the three volumes (...) with their 130 contributions, deconstructed bit by bit (...)" (Erll 2011a, 24).

cirkulerer og influerer deres omgivelser (Rigney 2005; Rigney 2008a; Rigney 2008b via Erll 2011, 26–27). Endelig kritiseres Nora ikke mindst for sine forglemmelser i gennemgangen af fransk historie (Whitehead 2009, 143–147).

Alle disse indsigelser til trods, er der næppe tvivl om at netop Pierre Noras erindringssteder er det mest prominente og brugte begreb inden for studier der har med kulturel erindring at gøre.<sup>133</sup>

Et nyligt dansk eksempel på et litteraturhistorisk værk, hvis metode på mange måder ligner erindringsstedets, er Anne-Marie Mais ambitiøse *Hvor litteraturen finder sted*. Det er, med bogens egne ord fra bagsiden, en: "helt ny fortælling i tre bind om dansk litteratur fra 1000 til i dag" (Mai 2010b; Mai 2010a; Mai 2011a). Ligesom Kwon nævner Mai hverken Nora, *Les lieux de mémoire* eller knytter direkte an til traditionen omkring kulturel erindring. Mai er blandt andet inspireret af Edward S. Caseys stedsteori og den amerikanske litterat Mario Valdés' tænkning omkring litteraturhistorieskrivning. Mai forstår, som Kwon og Nora, stedsbegrebet i det man kan kalde et udvidet felt. Både internettet, metropolen, Berlinmurens fald i 1989 og Sorø Akademi er eksempler på forskellige stedstyper der for Mai alle er eksempler på steder hvor litteraturen finder sted. Inspireret af Valdés' idé om at strukturere historisk læsning omkring såkaldte *cultural nodes* og derved inddrage en bredere kulturel kontekst, bryde med traditionelle nationale konstruktioner og forsøg på totaliserende fremstillinger, der vil have alt med, fokuserer Mai i sin litteraturhistorie på en række knudepunkter som både kan være tidslige, topografiske og institutionelle (Mai 2010a, 230). Særligt er Mai interesseret i det stedlige knudepunkt, som det også fremgår i den dobbelttydige titel, der både spiller på stedets konkrete eksistens i forhold til litteraturen - at det var her litteraturen blev udarbejdet, samlet, brugt og kanoniseret - og i en mere overført betydning - at det er her det så at sige sker. Men at tage udgangspunkt i det stedlige knudepunkt muliggør også at vise hvordan internationale påvirkninger og udvekslinger er en naturlig del af den nationale litteraturs historie hun har sat sig for at skrive. Således er det internationale som en

---

<sup>133</sup> *Les lieux de mémoire* har direkte inspireret til lignende arbejder i blandt andet USA, Canada, Holland, Tyskland, Luxembourg og Italien, og også arbejder om overnationale erindringssteder, for eksempel i Centraleuropa, se (Erll 2011a, 25–26) og for en præsentation af en række lignende studier fra Danmark og Tyskland, der alle ligeledes tager afsæt i Noras erindringssteder, se (Handberg 2014, 97).

uadskillelig del af den nationale erindring i højere grad medtænkt i Mais litteratursteder, end det er det i Noras erindringssteder:

Jeg arbejder med disse litteratursteder, der hører hjemme i europæisk sammenhæng, ud fra primært danske eksempler (...) Netop studiet af litteratursteder åbner for at få et internationalt blik på den dansksprogede litteratur. Man kan forbinde litteraturhistorie og sproghistorie, men behøver ikke at sætte skodder op for litteratur på andre sprog.  
(Mai 2010a, 231)

Erindringsstudier er et enormt og heterogent felt, under konstante forskydninger, internationalt og med et væld af forskellige fagligheder involveret, der alle går til området med forskellige metoder og mål. Ikke én disciplin kan så at sige give udtømmende svar på de spørgsmål forskellige erindringsstudier stiller, og da hele området udgør hvad Astrid Erll kalder for "a transdisciplinary problem" (Erll 2011a, 2), må tilgangen til det også være multi- eller transdisciplinært i sit væsen. Ovenfor præsenterer jeg tre tilgange der alle ud over at involvere sted, erindring og historie, også involverer forskellige faglige tilgange til materialet. Den kulturelle erindrings genstandsfelt er potentielt uendeligt. Den franske historiker Pierre Noras *erindringssteder*, den amerikanske kunsthistoriker Miwon Kwon's *sites* og den danske litterat Anne-Marie Mais *litteratursteder* adskiller jeg fra hinanden på en række områder, men der er også visse ligheder imellem dem. Alle opererer de med det man kunne kalde et stedsbegreb i det udvidede felt der netop involverer mange af de ting der er med til at gøre et sted til et (særligt) sted; historie, sted og (kollektiv) erindring. Det er en del af det amalgam samlebegrebet kulturel erindring dækker over. Også forfatterne til den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur har det som Nora kalder *viljen til at huske*, til at udpege et område, bredt forstået, som et *sted*. At zoome ind på en anden del af verden end den der sædvanligvis viser sig for os, tilsyneladende af sig selv og som det mest naturlige. Robert Fitterman undersøger i *Holocaust Museum* hvordan vi repræsenterer, og altså erindrer, Holocaust igennem en undersøgelse af billedteksterne på *United States Holocaust Memorial Museum*. Vanessa Place undersøger i *Statement of Facts* hvordan retten taler og viser samtidig en del af Los Angeles frem, man sjældent ser; hvordan den anden halvdel lever, med alle de klasse- og racemæssige implikationer det bringer med sig. Esther Dischereit undersøger i *Vor den Hohen Feiertagen gab es ein Flüstern und Rascheln im Haus* hvordan nutiden i Dülmen tager sig ud set igennem den nære fortid, som hun konkret gør nærværende igennem sine lydinstallationer på

Eichengrün-Platz, der meget konkret viser nogle af de blivende effekter af nazisternes jødiske udrensninger.

For at læse mere om Jan Assmanns og Aleida Assmanns udvikling af begrebet *Kulturelle Gedächtniss*, og om Marianne Hirschs *Postmemory*, der blandt andet står på skuldrene af Assmanns arbejder, se det næste kapitel: Hot Contents in Cool Containers.

## 6. HOT CONTENTS IN COOL CONTAINERS:

### Cultural Postmemory: Documentary and Pseudo-Documentary Conceptual Witness Literature

This should not have happened. Something happened there to which we cannot reconcile ourselves. None of us ever can.

- Hannah Arendt

(Arendt and Kohn 1993, 13–14 via Agamben 1999, 71)

"Conceptual art can (...) be characterized as an art that repeatedly asked the question 'what is art?'" The statement is made by the Russian art historian Boris Groys (Groys 2011) in the opening of a special issue of e-flux journal on Moscow Conceptualism. It is true for conceptual art as well as for the conceptual writing that will be focus of this dissertation, but it is not the only question raised by conceptual art and writing. In the following I will focus on aspects of cultural memory and conceptual poetry. Through readings of work by American Charles Reznikoff (1894-1976), Swedish Åke Hodell (1919-2000), Austrian Heimrad Bäcker (1925-2003), American Vanessa Place (?[sic]-), German Esther Dischereit (1952-), American Robert Fitterman (1959-), Norwegian Paal Bjelke Andersen (1966-) and French Franck Leibovici (1975-), amongst others, I will introduce the concepts of *Documentary* and *Pseudo-Documentary Conceptual Witness Literature*. Conceptual witness literature is making seemingly personal, traumatic memories and memories of daily life available as concerns for a broader history, and is, in its post-productive remediation, bringing much (critical) attention to the technologies and different kinds of mediations of what will be described as cultural memory. I will focus especially on various conceptual Holocaust representations, but, as the American scholar Marianne Hirsch has written, Holocaust can no longer serve as the conceptual limit case in the discussion of historical trauma, memory and forgetting; hence I will also include other works dealing with collective memory, trauma, history and mediation - but not necessarily in the light of Holocaust. In order to establish the appropriate analytical approach, a first step is obviously to read the work - contra the famous sound-bite of perhaps the most prominent conceptual writer living, American Kenneth Goldsmith; saying that you do not really have to read the work of conceptual poetry, it is enough to know the wrapper, to

have a thinkership, not necessarily a readership.<sup>134</sup> Of course, the big problem with thinkerships is that you are only able to imagine what you are able to imagine, and therefore you have actually to read the work to discover if it contains something different from your preconceived notions of the work.

It should be clear that what could be collectively addressed as conceptual writing<sup>135</sup> is made up of individual and very different works that share a certain kind of approach in their methodology, but that are, at the same time, all very diverse. In this dissertation I want to take a look at some of the other kinds of questions being raised and at how some conceptual poetry, through its use of post-productive strategies, uses testimony as a conceptual method.<sup>136</sup> It is a certain way of investigating the realms of cultural memory; specific geographical, historical and imaginary places; specific places in the language; voice and site; context and situation. Within this conceptual witness literature I want to give a few examples of what I believe could be two main traditions, namely *The Documentary* and *The Pseudo-Documentary*.<sup>137</sup> Where nothing else is stated, the translations from Danish, Swedish, Norwegian, French and German are my own. Through different readings, the dissertation will suggest a more overall structural outline of the documentary and the pseudo-documentary.

Groys gives a short, overall description of how conceptual art operates in very general terms. His primary focus is the contemporary legacies of the conceptual art practices of the 1960s and 1970s. He writes: "(...) after conceptualism we can no longer see art primarily as the production and exhibition of individual things – even readymades. However, this does not

---

<sup>134</sup>Said many times, here from an interview conducted by the Poets.org staff on June 17, 2011. Goldsmith says: "The best thing about conceptual poetry is that it doesn't need to be read. You don't have to read it. As a matter of fact, you can write books, and you don't even have to read them. My books, for example, are unreadable. All you need to know is the concept behind them. Here's every word I spoke for a week. Here's a year's worth of weather reports...and without ever having to read these things, you understand them." ("Against Expression": Kenneth Goldsmith in Conversation- Poets.org - Poetry, Poems, Bios & More" 2011).

<sup>135</sup> Within the last couple of years an immense amount of critical work on conceptual writing has been published, articles especially, but also, for instance, the following monographs: (Perloff 2010; Goldsmith 2011a; Reed 2013; Serup 2013b; Greaney 2014; Stephens 2014). At least two theoretical anthologies: (Berge 2011; Annette Gilbert 2012), and these three anthologies of conceptual poetry: (Dworkin and Goldsmith 2011; Bergvall, Carmody, and Brown 2012; Annette Gilbert 2014).

<sup>136</sup> I am grateful to Charles Bernstein, Patrick Greaney, Johanna Drucker, Anne Ring Petersen, Jesper Olsson, Esther Dischereit, Franck Leibovici and Peter Dyrby for comments, help and inspiration with this part of the dissertation.

<sup>137</sup> The terms *documentary* and *pseudo-documentary*, as I use them here, were introduced by the Danish poet and critic Hans-Jørgen Nielsen in an essay from 1968 on Åke Hodell (Nielsen 1968, 125–129).

mean that conceptual or post-conceptual art became somehow 'immaterial.' Conceptual artists shifted the emphasis of art making away from static, individual objects toward the presentation of new relationships in space and time. These relationships could be purely spatial, but also logical and political." (Groys 2011.) Even if Groys writes about visual art, many of the same mechanisms are at work in conceptual writing; the same way of rearranging cultural discourses and reader expectations by moving the reader's attention away from the object of (the narrative of) the individual book; the novel or the poem, say, and towards the relations and contexts of the work. Instead of pursuing what has long been the more traditional task for much literature, namely to examine what it is possible to express in words, much conceptual writing emphasizes instead what is actually being expressed.

Groys begins his article by concluding that conceptual art, because of its basic relational character, can be characterized as installation art: " (...) as a shift from the exhibition space presenting individual, disconnected objects to a holistic exhibition space in which the relations between objects are the basic of the artwork." (Groys 2011.) Again; Groys writes of concrete objects exhibited together with, for instance, film, performances and happenings, but I believe much conceptual writing could be seen in the same way; as series of objects or facts, listed, documented, unexplained. They negotiate and gain much of their meaning from the situation in between the context from which they (pretend to) derive and from the context of art and literature in which they are now situated. Also, conceptual witness literature might not be so much about preserving memories, as they are about creating them - as the French philosopher Jacques Rancière writes about the documentary genre, with which post-productive conceptualisms are also affiliated. I will be discussing this further below.

### **Postmemory, Canon and Archive**

In a discussion of what is going to happen to the living knowledge and memory of the atrocities of Holocaust, now that the last witnesses, "the hinge generation", are about to pass away, the American scholar Marianne Hirsch has proposed the term *Postmemory*.<sup>138</sup> Basically, postmemory describes the relationship of the so-called second generation - and of the "1.5 generation"; children of child survivors (Hirsch 2012, 15) - with their parent generation's

---

<sup>138</sup> First published in the article *The Generation of Postmemory* in *Poetics Today* 29:1 (Spring 2008), and later revised and included in the book of the same name, published in 2012. I will refer to the latter in the following.



memories and traumatic experiences. Memories of events they never experienced themselves. These *postmemories* were transmitted to them primarily via photography and within the social framework of the family; they are deeply rooted and feel sometimes even more real than 'real' memories. What Hirsch wants to look into is how this transmission happens, and also, on a more general level, how to relate aesthetically and ethically to cultural traumatic memory and how we - with a nod to Susan Sontag (Sontag 2003b) - regard the pain of others. As Hirsch writes herself: "How are we implicated in the aftermath of crimes we did not ourselves witness?" (Hirsch 2012, 2.) This is not only a "personal/familial/generational" issue, but also "an evolving ethical and theoretical discussion about the workings of trauma, memory and intergenerational acts of transfer." (Hirsch 2012, 1–2.) Even though the main example in Hirsch' analysis is the Holocaust, Holocaust can no longer, as she writes, serve as the conceptual limit case in the discussion of historical trauma, memory and forgetting; not after Rwanda, Bosnia, Darfur, 9/11, not with the ongoing Israeli/Palestinian conflict, not after the brutal dictatorships in Latin America - the list could go on (Hirsch 2012, 18). This is to say that the structure of postmemory is applicable also beyond the examples presented by Hirsch. Postmemory should not be seen as a movement, a method or an idea - "I see it, rather, as a *structure* of inter and transgenerational return of traumatic knowledge and embodied experience." Hirsch writes. "It is a *consequence* of traumatic recall but (unlike posttraumatic stress disorder) at a generational remove." (Hirsch 2012, 6.) Hence postmemory is not an identity position, but a generational "structure of transmission embedded in multiple forms of mediation." (Hirsch 2012, 35.) The methodological framework of postmemory is build upon and in exchange with a wide range of different studies; feminism, sex and gender, power and social difference, trauma, affect and, not least, cultural memory studies.<sup>139</sup> One of the main motives behind Hirsch's work has been that there still does not exist "developed theoretical elaboration on memory and gender or on a sustained effort to theorize memory from feminist and queer perspectives." (Hirsch 2012, 17.) For instance, Hirsch finds it remarkable that almost no women are giving testimony in Claude Lanzmann's canonic, and more than 9 hours long, Holocaust documentary *Shoah* (Lanzmann 2003, org. 1985); the women are

---

<sup>139</sup> Hirsch suggests a parallel to the often reiterated canon of "founding fathers" of memory studies / cultural memory - Maurice Halbwach, Pierre Nora and Michel Foucault. Along with these, Hirsch writes, we need to add Sigmund Freud, Melanie Klein, Virginia Woolf, Marcel Proust, Toni Morrison, Hannah Arendt, Shoshana Felman and Cathy Caruth. (Hirsch 2012, 16.)

interpreters, mediators, they sing or cry, but they very seldom speak on their own behalf of what they went through. Hirsch wants to know why. Hirsch's ambition is that the work of postmemory "might constitute a platform of activist and interventionist cultural and political engagement" (Hirsch 2012, 6); the work on memory is intensely personal and urgent, but not necessarily in an autobiographical or familial way (Hirsch 2012, 15). What postmemory is interested in - Hirsch links it explicitly to other movements for social change and activism - is to open "a space for the considerations of affect, embodiment, privacy, and intimacy as concerns of history, and (...) shift attention to the minute events of daily life." Postmemory is "sensitive to particular vulnerabilities of lives caught up in historical catastrophe, and the differential effects trauma can have on different historical subjects." It "brings critical attention to the agents and the technologies of cultural memory (...)" (Hirsch 2012, 16). Much of the post-productive conceptual poetry that I will go deeper into in the following is exactly making 'personal' 'traumatic' memories and memories of 'daily life' available as concerns for a broader history, and is, in its post-productive remediation, bringing much (critical) attention to "the technologies of cultural memory". In this way, following Hirsch, this particular kind of poetry is also an act of activism. Postmemorial representations are, in other words, often equally representations of *the relation to the past* as they are representations of the past itself.<sup>140</sup> What is remembered, and how, is being affected by this post-productive poetry, which, most conspicuously, investigates how 'neutral' language really works. Language that is meant to carry information, as stealthily as possible; be it captions for exhibited photographs at museums; written or spoken news in radio, television or online media; court reports and interviews; sundry documents from various archives. And also, more intricately, some of the pseudo-documentary work that I will present is investigating what a discursive commonplace understanding of events connected to the Holocaust might look like, by post-producing documents that have not even existed. I will return to this in the following.

---

<sup>140</sup> I am indebted for this covered quote to the Danish literary scholar Jacob Lund, he writes: "Postholocaust holocaustrepræsentationer er med andre ord ofte i lige så høj grad repræsentationer af forholdet til fortiden, som det er repræsentationer af selve fortiden." [Post-holocaust Holocaust representations are, in other words, equally representations of the relation to the past as they are representations of the past itself.] (Lund 2011, 29.)

Hirsch is indebted to the theoretical work on *Das kulturelle Gedächtnis* - cultural memory - by the German Egyptologist Jan Assmann and the nuances added to the work by the German literary scholar Aleida Assmann.<sup>141</sup> Jan Assmann differentiates between *communicative memory* and *cultural memory*. Communicative memory is biographical and factual and is transmitted mainly within the structure of the family, often passed on verbally from older generations to younger; this kind of memory lasts for maybe 3-4 generations or approximately 80-100 years. As people get older, they are increasingly interested in somehow getting their memories institutionalized. And that is what cultural memory is: a " (...) wish to institutionalize memory, whether in traditional archives or books, or through ritual, commemoration, or performance." (Hirsch 2012, 32.) Aleida Assmann takes Jan Assmann's concepts further and suggests not two, but four, memory formats, as Hirsch calls it, namely *individual memory* and *social memory*, which lie within Jan Assmann's communicative memory; they are intergenerational and transmitted via an embodied practice mainly within the family. *Political memory* and *cultural memory* lie within Jan Assmann's cultural memory; they are transgenerational and are solely transmitted through symbolic systems (Hirsch 2012, 32-33). One of the important points made by Aleida Assmann is that even 'individual memory' "include[s] much more than we, as individuals, have ourselves experienced." (A. Assmann 2010, 40 via Hirsch 2012, 32.) Based on Assmann's categories, Hirsch herself suggests two overall formats of postmemory: *familial postmemory* and *affiliative postmemory*. Familial postmemory is the close, directly transmitted postmemory, often from parents or grandparents to children. Affiliative postmemory is an extension of the "loosened familial structures occasioned by war and persecution. It is a result of contemporaneity and generational connection with the literal second generation, combined with a set of structures of mediation that would be broadly available, appropriable, and, indeed, compelling enough to encompass a larger collective in an organic web of transmission." (Hirsch 2012, 36.) In other words, affiliative postmemory is the postmemory that is transmitted more widely and transgenerationally through symbolic systems and via institutions and mass media; it describes or constitutes a kind of cultural memory. Marianne Hirsch writes about the fiction,

---

<sup>141</sup> Hirsch draws, in particular, on Jan Assmann's monograph *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* and on the article 'Re-framing memory: Between Individual and Collective Forms of Constructing the Past' by Aleida Assmann (J. Assmann 1992; A. Assmann 2010).

art, memoirs and testimony of the second generation<sup>142</sup> which, as mentioned above, are also to be understood as second generations to all kinds of traumatic conflicts, not only Holocaust, that they are all:

(...) shaped by the attempt to represent the long-term effects of living in close proximity to the pain, depression, and dissociation of persons who have witnessed and survived massive historical trauma. They are shaped by the child's confusion and responsibility, by a desire to repair, and by the consciousness that her own existence may well be a form of compensation for unspeakable loss. Loss of family, of home, of a sense of belonging and safety in the world 'bleed' from one generation to the next.  
(Hirsch 2012, 34)

That collective, cultural feeling of pain, depression and dissociation is exactly what also the conceptual witness literature is dealing with; it is, so to speak, an effect of living in close proximity to it. The conceptual Holocaust representations mentioned in this dissertation are all dealing with issues of collective memory, trauma and history as something very present, understood as a work of affiliative postmemory. None of the writers - including Heimrad Bäcker I would argue - have had first hand impressions of the Holocaust. It is a different case with writers such as Franck Leibovici and Vanessa Place. They're not dealing with the Holocaust, but with contemporary issues to which they are witnesses - if not first hand, then second hand, through mediation. Their works also revolve around trauma and reflect a sense of pain, depression and dissociation on a superindividual, cultural level. What all the poets mentioned here have in common is that they are operating within a realm of what the Assmanns define as cultural memory, and are affected by (and through their work, affect) what we, with inspiration from Hirsch, could call a cultural postmemory.<sup>143</sup> They are dealing with the collective memory formed by our different institutions. They investigate the stories we tell, and, not least, how they are being told. These post-productive processes also entail a negotiation between the canon and the archive - as Aleida Assmann has entitled another famous article. To talk about memory, Assmann writes, we need to start with forgetting. And

---

<sup>142</sup> In singularis - with clear reference to the generation that followed that of the Holocaust victims.

<sup>143</sup> See also the Swedish literary scholar Jesper Olsson's article (in Swedish) "Tillfället gör diktet..." [Chance Makes the Poem...] (J. Olsson 2012b), where a reading of different kinds of conceptual poetry is informed by notions of cultural memory and media archeology.

as there are passive non-intentional forgetting and active intentional forgetting, both acts of active and passive memory exist:

The institutions of active memory preserve the *past as present* while the institutions of passive memory preserve the *past as past*. (...) I will refer to the actively circulated memory that keeps the past present as the *canon* and the passively stored memory that preserves the past past as the *archive* (...) (A. Assmann 2008)

When post-productive poetry canonizes archival material, to make the past present, it is not only creating new routes through already existing archives, it is also creating new archives and contexts altogether. This is done by not only bringing maybe forgotten or hidden material to the fore, but also in the conceptual movement of bringing archival material into poetry and art, where it will be read in a very different light, and by different people, than it would before. "The archive is the basis of what can be said in the future about the present when it will have become the past (...)" as Assmann writes (A. Assmann 2008). In that way conceptual witness literature is also generating memory. Still one has to be careful when considering literature as a source of history; also when that literature is built upon historical documents of various kinds. No doubt literature can be understood as such a source, but it is not necessarily a privileged one. Literature is often tricky and not necessarily easily decipherable. And one has to remember that literature is much more than just a source of historical information - such a reading would be extremely reductive and with the potential danger of many pitfalls and fallacies. Literature, no matter how it is done, is always also a work of aesthetics. Which is also, note bene, what makes the works I mention here worth reading - the pauses, the surprises and unexpected juxtapositions, the voice, the precision - in short: the specific distributions of the sensible, to borrow a term from the French philosopher Jacques Rancière. The way that documentary and pseudo-documentary conceptual poetry works within the realm of postmemory is not on a personal level, but on a larger scale of cultural memory. As Marianne Hirsch writes in her introduction to *The Generation of Postmemory*: " (...) nearly seventy years after Adorno's contradictory injunctions about the barbarity of writing poetry after Auschwitz, poetry is now only one of many media of transmission." (Hirsch 2012, 2.)

## Orderbuch, CA 36715 (J), Holocaust, the Shoah

In the important work *Remnants of Auschwitz - The Witness and the Archive*, the Italian philosopher Giorgio Agamben has a section on the meaning and etymology of the terms *Shoah* and (in particular) *Holocaust*, concluding with the statement that "Not only does the term imply an unacceptable equation between crematoria and altars; it also continues a semantic heredity that is from its inception anti-Semitic. This is why we will never make use of this term." (Agamben 1999, 28–31.)<sup>144</sup> The reason why I have still chosen to use the Holocaust term is that it is the term used by Charles Reznikoff in his book simply entitled *Holocaust*. That book is a *locus classicus* in conceptual witness literature and in the literary history of conceptual writing as such. Not unwillingly to create more heat than light, I might as well state the obvious: that, of course, I recognize the importance of a concept of history that distinguishes between whether certain events did or did not take place. So when I apply a concept like pseudo-documentary in the following, it is in an attempt to understand the literature that already exists, to find out how to approach and actually read it. For instance, it seems clear to me that the books that I will be discussing shortly, are not – say – historical novels, even though they contain some sort of fiction based on concrete historical events.

What do the terms post-production and post-productive poetry entail? In short, the term post-production originally derives from TV and film production and covers everything that is done to the recorded material after the recording: editing, sound design, transfer from film to video et cetera. In 2003 the French art historian Nicolas Bourriaud coined the term in relation to artistic practice in the essay collection simply named *Postproduction* (Bourriaud 2003). A post-productive artist is someone who works with already existing material. The artistic process for the post-productive artist hence consists of the choices made in the framing, editing, cutting, formatting etc. of something which is already there – but in another form, with another meaning. The method of the post-productive writer is often copy-pasting or transcribing.

---

<sup>144</sup> In the Danish translation of the Italian original, there is an additional sentence after the just quoted, it says (in my translation): "The one who continues to use this term, proves his ignorance or insensitivity (or both at the same time)." (Agamben 2012, 25.) According to the Danish translator, Carsten Juhl, 3-4 sentences is for unknown reasons left out in the English translation of both *Homo Sacer I* and *III* (private email July 31st 2014).

What is documentary? This turns out to be a very difficult question to answer, and the difficulty persists across a number of ways of arriving at an answer, writes the British art historian Julian Stallabrass in his introduction to an anthology about documentary strategies within the arts (Stallabrass 2013, 14). Also the American film scholar Dave Saunders tells us in his introduction to the documentary concept within film, that documentary has posed many problems for those trying to delineate its functions and traits, not the least because of its "claims on the always slippery concept of truth" (Saunders 2010, 31). According to the American film scholar Michael Cox, the literature suggests that it may be easier to define what a documentary is *not*, than to try to come to an agreed definition of what it *is* (Cox 2013). Still it seems like most people have an idea of what they are talking about, when they are talking about documentary. The term was used for the first time in 1926 by John Grierson in his review of Robert Flaherty's ethnographic film *Moana* in the New York Sun (Saunders 2010, 12).<sup>145</sup> According to *Oxford Dictionaries* a documentary is, as a noun, defined as "A film or television or radio programme that provides a factual report on a particular subject" and as an adjective, as something "Using pictures or interviews with people involved in real events to provide a factual report on a particular subject".<sup>146</sup> The crucial words here seem to be *real* and *factual*. The documentary is somehow linked to *presence* and *testimony*, has a basis in *reality* and "is not complete fiction." (Stallabrass 2013, 14.) A key tenet for the documentary is to express basic truths, to tell a story based on actual events and usually to have a direct link to the source of the story, whether via witness testimony or through direct recording (Saunders 2010, 13, 16). It might also be important to note that what is usually documented in a documentary is *social representations* (it does not make it a documentary just because the work of the actors in front of the camera was documented) (Saunders 2010, 12). But the documentary could also, as summed up by Saunders, be understood as "a 'mode' of filmmaking, as opposed to a style or genre". A mode that has to do with how the images (as is the case in this context) are received and responded to by the viewer; "a particular approach

---

<sup>145</sup> Saunders tells us that this is still the received story regarding the use of the term in this context, even if "Edward Curtis in fact employed the term much earlier, in 1914, in his film company's prospectus." (Saunders 2010, 31–32n1.) Robert Flaherty's 1922 silent *Nanook of the North* is widely considered to be the first documentary film ever made (Cox 2013). In 1973 the American film theorist Richard Barsam proposed the concept of *non-fiction*, not to replace that of *documentary*, but to include it in a larger, more flexible concept, according to Saunders. The docudrama, for instance, is an example of a genre that belongs to non-fiction, but is not documentary (Saunders 2010, 13).

<sup>146</sup> <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/documentary?searchDictCode=all>

to putting a story or argument together based on an unfixed but strong assertion of truth by attachment." (Saunders 2010, 15). This sense of *truth* or *reality* that the documentary conveys could, for instance, be provided by different kinds of archival documentation (Perloff 2010, 101). Saunders quotes the British film editor Dai Vaughan for this definition:

Stated at its simplest: the documentary response is one in which the image is perceived as signifying what it appears to record; a documentary film is one which seeks, by whatever means, to elicit this response; and the documentary movement is the history of the strategies which have been adopted to this end.  
(Vaughan via Saunders 2010, 15)

To this history of documentary strategies, we need to add that of the pseudo-documentary, as I am presenting it in this dissertation, alongside other documentary forms of representation. As already touched upon, the documentary is usually associated with a search for truth and the recording of dry facts. But as the American art historian T. J. Demos has stated, the recording of dry facts is, in itself, a fiction:

What if the documentary mode is always a form of representation, always a construction requiring the process of interpretation, its meaning never univocal or unambiguous? This is an old realization, for sure, but one that writers on documentary practice do not always critically put to task.  
(Demos 2013, 99)

Demos is explicitly inspired by the thoughts of Jacques Rancière, who writes about the documentary genre as a specific genre of fiction. One that is not preserving memory, but actively creating it. Information - or facts - is not, as commonly mistaken, the same as memory, Rancière writes. Memory is a particular combination of facts; and so is fiction. Fiction uses the means of arts for the purpose of constructing a system of represented actions, forms and signs (Rancière 2007b, 10–11). This fiction about memory, constructed through the means of art, is, to Rancière, characteristic of the documentary mode; it is like a lecture on memory, he writes, a lecture where a voice is constantly telling us that we should not forget this particular image - or this - or this - and that we should connect them with each other and read and reread what there is to read in them (Rancière 2007b, 14). The documentary has no kind of moral or ethical obligation as such, unlike, for instance, news programming, that (ought to) strive for objectivity and fairness. In line with Rancière, without referring to his



work, Saunders state that: "Documentary's methods interact with those of fiction in numerous and not always schematic ways; it persuades, expresses or elucidates by presenting us with formally organized indexes to actuality, yet at the same time frequently employs the grammar of dramaturgy." (Saunders 2010, 31.) Very often, the documentary mode is a rhetorical, social engaged form, constructed, however loosely, around an argument for or against something (Saunders 2010, 12).

The starting point of the tradition that I will refer to as Conceptual Witness Literature might date back to 1965, when both Charles Reznikoff's documentart *Testimony* and Åke Hodell's pseudo-documentary *Orderbuch* were published, in America and Sweden respectively. I will return to the work of Reznikoff below, and here just introduce two unsettling pseudo-documentary works by Åke Hodell: *Orderbuch* (Hodell 1965)<sup>147</sup> and the complementary *CA 36715 (J)* (Hodell 1966),<sup>148</sup> published the following year.<sup>149</sup> Both books relate to the Nazi concentration camps. The order book consists of long rows of numbers, prisoner numbers, followed by a J in parenthesis, a J as in *Jude, Jew*. Under the prisoner number is a single word that describes what the prisoner can be used for – *Seife, Lampenschirm, Grundausfüllung, Unbrauchbar* etc.<sup>150</sup> Some of the numbers, and still more the further we get into the book, are crossed out. As the crossing out increases, the description is left out and we only get the crossed out numbers, one after another, as maybe to suggest an increasing tempo, some kind of hurry. The last number in *Orderbuch* - that is also the only number for several pages, which is not crossed out - is *CA 36715 (J)*. In the book of exactly that title from the following year, the angles have been swapped – from reading the registrant of a KZ bureaucrat we now follow the diary of a KZ prisoner; for every page we read we get closer to extinction. Or read --- the book

---

<sup>147</sup> Se fig 5 a-e.

<sup>148</sup> Se fig 6 a-f.

<sup>149</sup> Both books are available online as pdf files with a short commentary by me, at Jacket2 and EPC Digital Library: <https://jacket2.org/commentary/%C3%A5ke-hodell-orderbuch-and-ca36715j-commentary-martin-glaz-serup>

See also Jesper Olsson's *Alfabetets Användning* (in Swedish) about Swedish concrete poetry in the 1960s for a good introduction to and readings of several of Hodell's work (J. Olsson 2005, 371–389), the Danish literary scholar Tania Ørum shows (in Danish) how Hodell was also deeply involved with the contemporary Danish experimental art and literature scene (Ørum 2009, 142, 145, 332, 333, 403, 418, 419, 457, 470, 671, 721), and, finally, a lot of recent research has been done on the work of Hodell, especially regarding aspects of memory, archive and document, by the Swedish literary scholar Johan Gardfors (see, for instance, Gardfors 2013; Gardfors 2014).

<sup>150</sup> Soap, lampshade, "ground filling", useless.

is written by hand and the handwriting is unreadable. "It is the handwriting itself that tells the story." Danish literary critic and author Hans-Jørgen Nielsen writes, and continues; "A diary like that of Anne Frank, but perhaps even more chilling. The slow disintegration of a human being." (Nielsen 1968, 125–129.) The handwriting changes from page to page, getting more confused, dissolving into lakes of ink. As if it was a metaphor for something. The Swedish scholar Johan Gardfors says of these books, that they are the meeting place of a literature that is reduced to a minimum and an equally reduced humanity (Gardfors 2010).<sup>151</sup>

### Levi's paradox

The Italian author and Holocaust survivor Primo Levi has famously stated that those who survived Auschwitz are not the true witnesses, but " (...) those who by their prevarications or abilities or good luck did not touch bottom. Those who did so, those who saw the Gorgon, have not returned to tell about it or have returned mute (...) " (Levi 1989, 83–84). Giorgio Agamben names this paradox *Levi's paradox*: that the dead or the muted are the ones who bear the real witness, that "the *Muselmann*<sup>152</sup> is the complete witness". The *Muselmann* - the true cipher and core of the camp, according to Levi and Agamben - is inscribed in every testimony as a lacuna; "as the inscription of life in a dead area and, in death, of a living area." (Agamben 1999, 81.) The very humanity of man is called into question: "The *Muselmann* is the non-human who obstinately appears as human; he is the human that cannot be told apart from the inhuman." (Agamben 1999, 81–82.) If the *Muselmann* - and everybody who was killed - are the true witnesses, how do we then access their testimony? Testimony takes place where the speechless makes the speaking speak; where the speaking bears the impossibility of speaking in his own speech and hence enters into a "zone of indistinction"; "the subject of

---

<sup>151</sup> Johan Gardfors quotes the Swedish literary scholar and Hodell specialist Pekka Särkiniemi for writing about the sole survivor of *Orderbuch*, that: "It is this young Jew, who in the thin pamphlet *CA 36715 (J)* with only one hour left to live, is creating an indecipherable text. He has been tortured so heavily that he has lost memory of language, but the will to express himself and the rhythmic movement of the hand remains." (Gardfors 2010). Most of this narrative is not directly available to us through Hodell's books, but is the invention of Särkiniemi and a product of his suggestive and creative reading. Which is very much what happens on different levels - and also here - when encountering this book. An effect probably caused by "a literature that is reduced to a minimum" - the reader has to fill in the many blank spaces, and is readily doing so.

<sup>152</sup> Agamben quotes the Belgian author and Holocaust survivor Jean Améry's description of a *Muselmann*: "The so-called *Muselmann*, as the camp language termed the prisoner who was giving up and was given up by his comrades, no longer had room in his consciousness for the contrasts good or bad, noble or base, intellectual or unintellectual. He was a staggering corpse, a bundle of physical functions in its last convulsions." (Agamben 1999, 41.)

*testimony is the one who bears witness to a desubjectification.*" (Agamben 1999, 120–121.) Auschwitz can be seen, Agamben writes, as a biopolitical<sup>153</sup> experiment that divides and separates, in the subject, the living being and the speaking being, the *Muselmann* and the witness, making Auschwitz "an experiment that transforms and disarticulates the subject to a limit point in which the link between subjectification and desubjectification seems to break apart." (Agamben 1999, 147–48.) So what happened, so to speak, in Auschwitz, was, on the one hand, this "Fabrication of corpses"<sup>154</sup>, what Theodor W. Adorno has also called a "mass, low cost production of death." (Agamben 1999, 81.) And, on the other hand, the production of these reversed zombies, as the Danish scholar Stefan Iversen calls the *Muselmann* (Iversen 2003, 180); these dead living of the camps.

If we now return to *Orderbuch* and *CA36715(J)*; *Orderbuch* being the orderly organized registrant, the entries being typewritten and the layout very systematic, as are the numbers that are crossed out in hand, but using a ruler. What we see is the tidiness, coolness, the bureaucracy at work, the dehumanization through technology - in other words: the fabrication of corpses. *CA36715(J)* is handwritten, disorderly, unpredictable, volatile in its development, what we see is the indexical mark after the hand, the body, the writing becomes ever more blurred and illegible throughout the text, it becomes still smaller, it dissolves itself as writing, blacks out in the end just before there is nothing left on the page but the absence of presence, or maybe: the absence becomes present. This present absence - and the pages it takes to get there - could be read as a performative presentation of the creation of the *Muselmann*, this inscription of death in the living area, the dead living; the production of survival.

Read together, in a reading inspired by Agamben, Hodell's two black books can be seen as a literary attempt to bear witness for what Levi has called respectively *the drowned* and *the saved*; the victims of the Nazi camp's fabrication of corpses, its fabrication of death, who receive a voice through the executioners' registrant and the victims of the production of

---

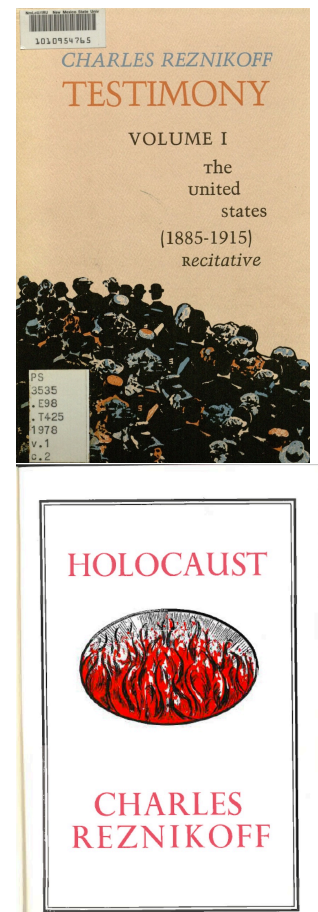
<sup>153</sup> The twentieth-century biopolitics is "no longer either *to make die* or *to make live*, but *to make survive*." (Agamben 1999, 155.)

<sup>154</sup> "In Auschwitz, people did not die; rather, corpses were produced. Corpses without death, non-humans whose decease is debased into a matter of serial production." (Agamben 1999, 72.) The term "Fabrication of corpses", which is also used by Agamben (and Adorno), derives from Hannah Arendt and Martin Heidegger.

survival, these reversed zombies, who receive a voice through the *Muselmann's* illegible record. These books together create a performative post-productive pseudo-documentary testimony from Auschwitz of a type rarely seen; " (...) so the remnants of Auschwitz - the witnesses - are neither the dead nor the survivors, neither the drowned nor the saved. They are what remains between them." (Agamben 1999, 164.)

### Testimony, Holocaust

The same year as *Orderbuch* was published, Charles Reznikoff published the first volume of *Testimony* (Reznikoff 1965.) The book is based on law reports documenting various acts of crimes related to violence in America between 1885 and 1915. The names of all persons are fictitious and those of different cities and places have been changed. Furthermore, Reznikoff has edited the original documents and made them into what looks like more conventional poems by reducing, condensing and adding line breaks, but there is (almost) no new text added. The book consists solely of archival material. The writer has not provided it with an overall frame - for instance in the shape of a plot, a history, meta-poetic reflections et cetera - but is organizing the passages under geographical labels like *The South, The North, The West* and each of those in smaller categories like *Social Life, Domestic Scenes, Children, Negroes* et cetera. In 1975, ten years after the publication of *Orderbuch* and *Testimony*, *Holocaust* (Reznikoff 1975), another of Reznikoff's major works was published. It roughly applies the same formal strategies to the material as *Testimony*, and is based on material from the Nuremberg trials and the Eichmann trial in Jerusalem. Again the poems are thematically organized in sections under headlines such as *Deportations, Invasion, Gas Chambers* et cetera<sup>155</sup> - all in all it makes an overwhelming collection of detailed accounts or testimonies of the Holocaust. Here are the first two poems from the *Children* section:



<sup>155</sup> Se fig 8b.

1

Once, among the transports, was one with children - two freight cars full.  
The young men sorting out the belongings of those taken to the gas chambers  
had to undress the children - they were orphans -  
and then take them to the 'lazarette.'  
There the S.S. men shot them.

2

A large eight-wheeled car arrived at the hospital  
where there were children:  
in the two trailers - open trucks - were sick women and men  
lying on the floor.  
The Germans threw the children into trucks  
from the second floor and the balconies -  
children from one-year-old to ten;  
threw them upon the sick in the trucks.  
Some of the children tried to hold on to the walls,  
scratched at the walls with their nails;  
but the shouting Germans  
beat and pushed the children towards the windows.  
(Reznikoff 1975, 67)

But, unlike *Testimony*, there are a number of footnotes in *Holocaust*, idiosyncratically providing historical facts and insights (for instance of how mass graves are dug), and also commenting in a rather sarcastic tone using quotations, about the “extraordinary good and praiseworthy” “spirits” of the executioners of unarmed civilians (Reznikoff 1975, 111) - as if Reznikoff in the end could not let them get away with it once more without openly showing his contempt. As in this poem from the *Massacres* section:

4

The soldier doing the shooting was sitting at the narrow end of the pit,  
his feet dangling into it;  
smoking a cigarette,  
the machine-gun on his knees.

As each truck came, those who had been on it -  
Jewish men, women, and children of all ages -  
had to undress  
and put their clothing at fixed places,  
sorted in great piles -  
shoes, outer clothing, and underwear.

The S.S. man at the pit,

shouted to his comrade  
 and he counted off twenty, now completely naked,  
 and told them to go down the steps cut in the clay wall of the pit:  
 here they were to climb over the heads of the dead  
 to where the soldier pointed.  
 As they went towards the pit,  
 a slender young woman with black hair,  
 passing a German civilian who was watching,  
 pointed to herself and said,  
 'I am twenty-three.'  
 An old woman with white hair  
 was holding a child about a year old  
 in her arms,  
 singing to it and tickling it,  
 and the child was cooing with delight;  
 and a father was holding the hand of his little son -  
 - the child about to burst into tears -  
 speaking to the child softly,  
 stroking his head  
 and pointing to the sky.  
 Bodies were soon heaped in the large pit,  
 lying on top of each other,  
 heads still to be seen and blood running over their shoulders;  
 but some were still moving,  
 lifting arms and turning heads.\*  
 (Reznikoff 1975, 39–40)

\* There were different techniques: some commanders lined up those to be shot and had them standing or kneeling on the edge of a pit, facing it; while others had those to be shot standing with their backs to the pit; and still others had them go into the pit while still alive and these were shot in the neck while standing or kneeling. This was the most efficient, for of those shot above the pit all did not fall into it and then the soldiers had the trouble of pushing them in; but if they were shot in the pit the next group to be shot could come at once and fall on the bleeding corpses. But whatever the method of execution it was, to quote an official report, 'always honorable and done in a humane and military manner.'  
 (Reznikoff 1975, 40)

The American poet and literary scholar Charles Bernstein writes in an essay on *Reznikoff's Voices*, that "*Testimony* is presented in a monolithic, if not to say monotonous, form, which offers no respite from directly confronting an unfolding, accumulating series of horrific events. Reznikoff's methodological refusal to mitigate means that the work speaks not for itself as as itself." (Bernstein 2010.) The same goes for *Holocaust*, and the same could, to some extent, be said about the work of Åke Hodell; monolithic, monotone, no respite from directly

confronting an unfolding, accumulating series of horrific events. In the refusal to mitigate or to explain and in the austere consistency in which the concept is being executed, you see or hear the work speak – not for itself, but as itself, using a performative aesthetic, more focused on presenting than representing the pseudo-documentary facts.<sup>156</sup> Or to quote the Swedish literary scholar and critic Horace Engdahl in his introductory remarks to witness literature: “In the revolt against explanations, testimony and literature are unified” (Engdahl 2002b)

Both Hodell and Reznikoff work with and within the realm of cultural memory; they work with specific geographical, historical and imaginary places; specific places in the language; they work with violence and trauma, and also, respectively, with American and European self-understanding. They challenge our conception of recent history - or maybe it is more accurate to say that they confirm it, by referring to these - not the least through popular culture - relatively well-known events. But in their way of presenting the material - without any plot, without a powerful and revealing metaphor with which the well-known world all of a sudden is made new, without any narrative or psychological development, but with inertia and repetition - they might get close to a state where it seems like the historical events acquire voices of their own with which they speak not only for, but *as* themselves. Their way of working is by creating new relations between fiction and documentary that also refer far beyond the single book. The individual book can be seen somewhat as an *example*, an invention of a certain technology - from that point on it is possible to think or write hundreds of books ‘just the same’ using that technology. And that would be a general feature of a lot of conceptual writing: writing as an invention of a machine with which you can process the world in a particular way.

### **Before the High Holy Days the House Was Full of Whisperings and Rustlings**

However, there is one big difference between the works of Hodell and of Reznikoff, as I present it here. The *pseudo-documentary* of Hodell is based on material you could have found – and maybe still can find – where Reznikoff’s *documentary* is based on verified documents already found and known to exist outside of poetry. The *pseudo-documentary* tradition post-produces material from single events that – based on all we know – could easily have taken

---

<sup>156</sup> For more on performative aesthetics and performativity as such, see the chapter Performance.

place.<sup>157</sup> It is, at once, a literary invention and a possible historical truth, to use the formulation of the Spanish writer and Holocaust survivor Jorge Semprún. In an interview with *The Paris Review*, Semprún talks about how he works with history and fiction in his books, and here about a specific episode in his famous novel *The Long Voyage/The Cattle Truck*: "In my mind, this imagined scene embraces the historical truth and allows me to deepen my reflection on the Jewish experience in France during the war. In fact, I often feel that fiction is necessary in my writing - even in my historical memoirs - within appropriate moral limits, because it enables me to explore the full dimension of an event or a moment. But I don't believe I have ever invented anything that was not historically true. (...) [maybe the episode is] historically 'false,' since it never happened. But the conversation is entirely plausible. I would put it this way: the conversation is at once a literary invention and a possible historical truth." (Zanganeh 2007, 167–68.)<sup>158</sup> T. J. Demos even contends, on the basis of his thorough work with visual art representing different kinds of global crisis, that "the deepest understanding of reality, particularly a traumatic one, necessitates an engagement with the fictional and conflictual aspects of images." (Demos 2013, xxi.)

What both the documentary approach and the pseudo-documentary approach do is to examine our conceptions, prior knowledge and expectations of the sites and phenomena and the whole discourse of what is being (pseudo-)documented.<sup>159</sup> Even if the documents behind

---

<sup>157</sup> About the reality and effect of postmemory, Marianne Hirsch writes: "If, however, we thus *adopt* the traumatic experiences of others as experiences we *might ourselves have lived through*, if we inscribe them into our own life story, can we do so without imitating or unduly appropriating them?" (Hirsch 2012, 35.)

<sup>158</sup> Also an artist like the Lebanese Walid Raad and his fictional collective The Atlas Group come to mind. He works within what is occasionally termed *documentary fiction*. In a 2002 interview med Bomb Magazine, he states, amongst other things, that "It is also important for us to note that the truth of the documents we research does not depend solely on their factual accuracy. We are concerned with facts, but we do not view facts as self-evident objects that are already present in the world. One of the questions we find ourselves asking is, How do we approach facts not in their crude facticity but through the complicated mediations by which they acquire their immediacy? (...) our documents (...) are not based on any one person's actual memories but on 'fantasies erected from the material of collective memories'." (Alan Gilbert 2013, 194–195.) For many more examples of different experimental and innovative documentary poetics and tactics within the visual arts, that quite often include elements of 'fiction', see T. J. Demos' impressive *The Migrant Image - the Art and Politics of Documentary during Global Crisis* (Demos 2013, especially xiii–xxiii, 169–244). Julian Stallabrass writes: "Fiction has many advantages in art-world settings: there is no suspicion that the artist has engaged in some naïve reflection of social reality; the artist's handiwork is evident, and with it artistic expression; there is also a built-in commentary on the conventions and rhetoric of the documentary tradition. The price may be paid, of course, in political effect (...) " (Stallabrass 2013, 18–19.)

<sup>159</sup> The Austrian scholar Sabine Zelger writes in an afterword to Heimrad Bäcker's *Documentary Poetry*, about how Bäcker's use of fragments is complemented and contextualized by the reader's assumed knowledge of the Holocaust: "Readers are left to rely on their own reflexes." (Bäcker 2014, unpag.)



Hodell's *Orderbuch* and *CA 36715 (J)* do not exist in a tangible manner, the books are, in their very logic, post-productive. In their interest in, and ways of framing and investigating, existing structures instead of inventing new ones, and in trying to create other routes through already existing formations of cultural material and memory accessible through various sources. For example court records, newspapers or different texts found on the internet. The material for the post-productive writer often consists of documents in the widest sense of the word.<sup>160</sup>

Another example of the pseudo-documentary tradition could be one of the works of the German writer Esther Dischereit. The bilingual *Vor den Hohen Feiertagen gab es ein Flüstern und Raschlen im Haus / Before the High Holy Days the House Was Full of Whisperings and Rustlings* (Dischereit 2009) 'takes place' in the small German town of Dülmen. A number of Jewish families lived there before 1939 - today there are none. This is a direct result of The Holocaust. The book consists of fragments of quotidian language, glimpses of everyday life and recipes of Jewish food; pieces of lives and bits of stories that are no longer, food and scents and ingredients that are no longer available in the town. *Before the High Holy Days the House Was Full of Whisperings and Rustlings* "tell[s] of a Jewish life that may have really happened, or could have happened, or would have happened...", as it says on the back of the book itself.

Dischereit's work – or complex of works - exists in many incarnations and fits very well into Groys' idea of conceptual art as installation art. It comprises two sound installations on Eichengrün-Platz in Dülmen. A digital web installation.<sup>161</sup> A book with two CDs included, which also, through its use of layout, colors and typography, works very visually. It is choreographed and performed and video-documented as a dance, accompanied by music and reading.<sup>162</sup> It has been performed several times accompanied by the serving of Jewish food as a part of the (con)text and much more. In 2008 the square Eichengrün-Platz got its name and simultaneously Dischereit's sound installation was inaugurated. The square was named after the Jewish Eichengrün brothers, who had been merchants in the town until they were forced

---

<sup>160</sup> For more thorough readings of post-productive literary works of, amongst others, Kenneth Goldsmith, Derek Beaulieu, Ulf Karl Olov Nilsson and Ida Börjel, see my monograph *Relationel poesi* (in Danish) (Serup 2013b).

<sup>161</sup> < <http://www.eichengruen-platz.de/en/start.html>>.

<sup>162</sup> See documentation from performances at Oberlin College in November 2010 here: <http://vimeo.com/19379881> and here: <http://vimeo.com/19294408>

to leave it in 1939. The sound installation, which can be heard every day between 8 a.m. and 8 p.m., consists of a two-part installation; the first needs to be activated by the reader and then randomly plays one of 55 possible sound marks ('Klangzeichen'). The second needs no activation and plays randomly one of 37 sound marks, when and which one are determined by chance.<sup>163</sup>

The texts in the first installation are made out of different fragments and text types read aloud by different voices. What we hear are sounds from the preparations of the high holy days. Domestic sounds, whisperings and rustlings, questions and answers, much food ("Wo gibt es Matzen? Es gibt Matzen in Dortmund. Auf Bestellung. Oder in New York.").<sup>164</sup> The cultural markers are Jewish, the situations are of everyday life, but it is also an everyday where what is absent becomes significantly present; with a very physical proximity, somebody just put the knives down in the middle of their work, they put the book aside for a second, soon the dogs are to be fed ("Im vorderen Eingang lagerten zwei Hunde. Ich schritt hindurch und schloss die Lادتür, so dass die Klingel verstummte. Ich schaute in den Laden, es kam niemand, obwohl ich die Schlachtermesser noch da liegen sah. Durch die geöffnete Tür zum Wohnzimmer sah ich im Regal ein Buch mit einem Lesezeichen darin - es stand in der Reihe der anderen Bücher hervor."<sup>165</sup>) Jewish names, Jewish dishes, addresses (of Jewish people?), trades (occupied by Jewish people?),<sup>166</sup> <sup>167</sup>'status updates' and records that, in this context, are related to that of Åke Hodell's *Orderbuch* and *CA 36715 (J)* ("Nach Riga abgemeldet - an den Folgen - kein Eintrag - keine weiteren Einträge abgängig").<sup>168</sup> What is pseudo-documented here is also the *fabrication of corpses*, but at another stage,<sup>169</sup> earlier, before the camps. But at the same time

---

<sup>163</sup> See fig 9 a-f.

<sup>164</sup> "Where can you get matzahs? There are matzahs. In Dortmund. Available on order. Or in New York." (Dischereit 2009, 12-13.)

<sup>165</sup> "Two dogs occupied the front porch. I walked straight through shutting the shop door behind me, which put an end to the bell. I looked about the shop but nobody came, although I could see the butcher's knives still lying there. Through the open door to the living-room I saw a book with a bookmark in it - jutting out from the other books on the shelf." (Dischereit 2009, 14-15.)

<sup>166</sup> After this dissertation was finished, I sent it to Esther Dischereit, who confirmed my reading: that these were, in fact, addresses of Jewish people and trades occupied by Jews in the town (private email December 20th, 2014).

<sup>167</sup> See fig 10 a-b.

<sup>168</sup> "Relocated to Riga - as a consequence of - no entry - no further entries missing" (Dischereit 2009, 88-89.)

<sup>169</sup> 'Abgemeldet nach unbekannt' ["Departure registered: current location unknown"] - or 'abgemeldet' for other locations; Riga for instance; was a commonly used bureaucratic code in the official registers, for what happened to the people who had been deported.

what is being investigated and documented here is the direct consequences of the camps; the time after the camps, how society, culture and everyday life are forever changed. All the things that are no longer there. In that respect many different times are simultaneously inscribed in Dischereit's work. Furthermore, what is being performed in Dischereit's work is what the American historian Jay Winter has called "The melancholy of diasporic or displaced communities", which "can be framed in terms of domestic practices. The old ways are imbedded in recipes and cooking, in dress and in dance, as much as in language" (Winter 2010, 20).

The German voice of the second installation has a thick American accent, in this way the history of the American liberation is also inscribed in the synchronicity of several different times that are present in the work. The texts in the second installation are food recipes from three different Jewish cookbooks;<sup>170</sup> which ingredients are needed, what to do with them and how to cook the dish. What we hear are names and recipes and sounds that are most likely no longer being heard anywhere in the households of Dülmen. The German literary critic Christiane Zintzen has named these sound and text pieces *acoustic memorials* ('akustischen Denkmal') (Zintzen 2010). In the paratext of the book itself, they are called *text marks* and *sound marks* ("Text- und Klangzeichen"). The mark, the memorial, the monumental quality of remembrance are foregrounded. The streets and names being referred to in the text exist and have existed in Dülmen, but the 'I' who takes a look inside the butcher's shop and sees the knife that is (still) there, even if nobody is coming, that 'I' probably have not existed. Still it seems wrong to reduce the 'I' to fiction. To be able to read these poems the context is important; that you have an idea of what Holocaust is, Jews, Germans, maybe also that you know a bit of the near past of the town of Dülmen. But it is not important, in order to read the poems, whether the persons in them really existed, if they did this or that; the domain, the discourse that is being referred to, is well known. We understand. Maybe. The absence of *latkes*, these Jewish potato pancakes eaten at Chanukah.<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> "Frieda Hochstim, 'Koscheres Ambrosia', Ein jüdisches Kochbuch, Illustration: Gerhard Swoboda, Wien; Küche der polnischen Juden, Interpress, Warschau; Beni's Family Cookbook, For the Jewish Holidays, Written and Illustrated by Jane Breskin Zibben, Henry Holt and Company, New York" (Dischereit 2009, 120.)

<sup>171</sup> For at reading of the installation on Eichengrün-Platz, see the chapter Hvisken og raslen (Whisperings and Rustlings).

When the pseudo-documentary post-produces material from events that could easily have taken place, but did not necessarily do so, it is, so to speak, post-producing an already accepted, recognizable and recognized cultural discourse.

An analogy could be made to the common reading of Cindy Sherman's *Untitled film stills*, according to which the pictures refer to cultural clichés from films that do not exist. However, that does not mean that they are not 'real'; the language, the aesthetics, the cultural sphere that produce these films do indeed exist, and thousands of these films do, but the individual film from which the specific snapshots derive does not. In this light, also Hodell's and Dischereit's work can then be said to refer, in the same manner, to a cliché understanding of the Holocaust.<sup>172</sup>

If it is of less importance whether it is documentary or pseudo-documentary, why make the distinction in the first place? First of all to become more aware of differences and similarities between the two strategies and the way in which they are deployed; such awareness might invite the reader to focus on aspects of voice and site and place as well as ways to remember and ways to represent what we remember and how we are situated when we do so; all crucial aspects of what has been labeled cultural memory.<sup>173</sup> The point-of-view is a main character and what Majorie Perloff calls "...the sense of the real provided by archival documentation" (Perloff 2010, 101) also comes into play as a literary effect, when it is provided by archival pseudo-documentation. Finally, the notion of pseudo-documentation might expand our understanding of post-production to include post-produced documents that never existed. Hence post-production must also be understood as a method, a recognizable aesthetic

---

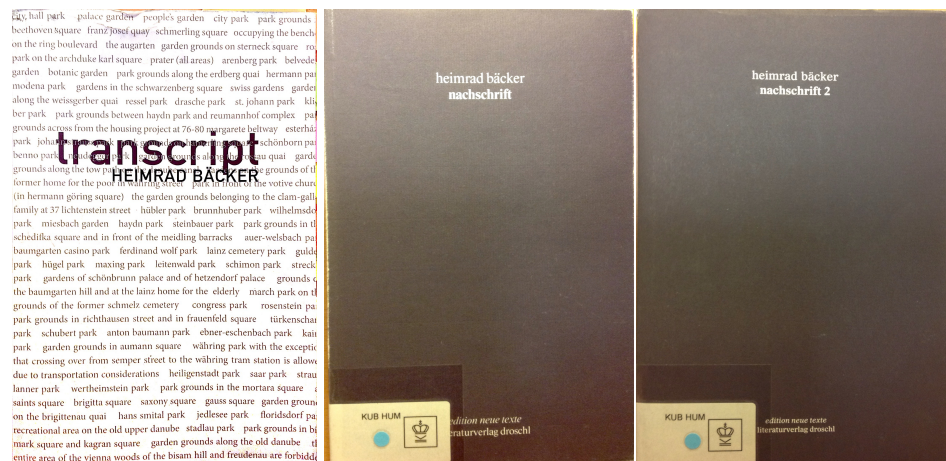
<sup>172</sup> The Norwegian writer Geir Gulliksen's essay 'Virkelighet' ('Reality') first published in 1996. In this, in Norway rather influential, essay, Gulliksen writes about the continual return of and the craving for the 'real' in Scandinavian literary debates, and about a "new literary documentarism" as seen in books by certain authors and " (...) via pseudo-documentary [sic!] movies like *Natural Born Killers* and staging photographers such as Cindy Sherman and Sally Mann." (Gulliksen 2013, 680–689.) For more on the so-called *reality hunger* in Scandinavian literature and art, see for instance (Timm Knudsen 2002; Petersen, Sandbye, and Wamberg 2003; Behrendt 2006; Farsethås 2012; Haarder 2014). Also Marianne Hirsch mentions her preoccupation with artists such as Cindy Sherman and Sally Mann as an indirect inspiration for the development of the concept of postmemory (Hirsch 2012, 13), and also Kenneth Goldsmith mentions Sherman as a predecessor for Conceptual Writing in the preface to the important anthology *Against Expression*. (Goldsmith 2011b, xxi.)

<sup>173</sup> As touched upon above through the work of Hirsch, J. Assmann and A. Assmann, see the chapter *Kulturel erindring* (Cultural Memory). For good overall introductions to this expanding field see, for instance, (Huyssen 2003; Erll, Nünning, and Young 2008; Tilmans, Van Vree, and Winter 2010; Olick, Vinitzky-Seroussi, and Levy 2011; Erll 2011a; Thomsen 2012).

strategy that aims, among other objectives, to function as a reality effect, awakening a sense of the real, but also, often, subscribing to a seemingly more or less un-narrated sequence - a text without a stable, trustworthy narrator to hold your hand and organize the material in front of you: instead the reader might get the impression of being on his or her own in making sense of the material, in navigating through it. This is obviously a literary and deliberately achieved effect. Works mentioned here, such as those of Charles Reznikoff, are organized so that they resemble more conventional poetry and the works of Åke Hodell present their own narrative model very clearly: with a beginning, a middle and an end. In the case of Franck Leibovici or Heimrad Bäcker, for instance, the underlying structure would be more immediately confusing, but, in all the examples, the post-produced text - aided by their paratext - would present and suggest itself as a piece of (more or less) 'unmediated' reality, without any single, controlling (author's) voice or hand behind it all.

## transcript

Another example on *Dokumentarische Dichtung*, or *Documentary Poetry*, as the author himself calls it (Bäcker 2014), dealing with the



Holocaust, is the work of the Austrian author and artist Heimrad Bäcker. As in the case of Esther Dischereit, Bäcker works across genres and media, and besides the books, his work includes a radio play, photography, found objects and a stage version of *nachschrift*. Without Bäcker having any prior knowledge of Charles Reznikoff's *Holocaust*, the first volume of *nachschrift* was published in 1986 and the second was published in 1997.<sup>174</sup> 'NS' is the

<sup>174</sup> *Seestück*, published in 1985 - and published in an English translation as *Seascape* in 2013 - is the first of Bäcker's four volumes of what Patrick Greaney calls "concrete poetry drawn from historical documents about Nazism and the Shoah" (Bäcker 2013, unpag.); besides the two volumes of *nachschrift*, the fourth is *EPITAPH*, published in 1989. See also *Landscape M*, the catalogue documenting an exhibition curated by Patrick Greaney of Bäcker's work - in particular featuring photographs taken by the author of the Nazi concentration camp Mauthausen and its subcamp Gusen (Bäcker 2013).

German abbreviation of both "nachschrift" and "Nationalsozialismus"<sup>175</sup>, as also Bächer's entire *nachschrift* project is an investigation of the language of Nazism. In *transcript*<sup>176</sup> Bächer, himself a former member of the Hitler Youth and the Nazi party, presents excerpts from different documents such as diaries, history books, train timetables, letters, Nazi memoranda, court proceedings and different kinds of reports, in what the Canadian poet and scholar Derek Beaulieu calls the "toneless language of bureaucracy." (Beaulieu 2011, 52.) Nothing is added to the quotes being post-produced. "The author's reflection on the quotation takes place in the act of quoting." as Bächer himself states in an article on the poetics of his *Documentary Poetry* (Bächer 2014, unpag.). And via the Austrian poet, architect and editor Friedrich Achleitner's afterword in the first volume of *transcript*, Bächer states: "It is enough to quote the language of the perpetrators and the victims. It is enough just to stick to the language preserved in the documents. Concurrence of document and horror, of statistics and dread." (Bächer 2010, 147.)

Where Reznikoff, in his organization of the material, composed writerly, added line breaks and made the text look more like conventional poetry on the page, Bächer's alterations rather have an estranging effect on the material, alienating relatively ordinary and readable types of documents, almost turning them into conundrums. The American scholar Patrick Greaney has summed up Bächer's method as follows: "quotation, documentation, isolation, abbreviation, and, in some cases, modification." (Greaney 2010, 31.) The text consists of what Greaney calls three distinct, mediating layers: text, note and bibliography (Greaney 2010, 36.) These layers make *transcript* a book that can be somewhat demanding to read, forcing the reader continually to go back and forth between the different layers in an attempt somehow to stabilize the text or make some sort of meaning out of it. A random page in *transcript* looks like this:<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> The Austrian translator Rachel Magsham tells us this in a note, and also: "to translate 'Nachschrift' into either transcript or postscript is to have to choose between two equally pertinent terms in this context." (Bernhard and Magsham 2004, 82n61.)

<sup>176</sup> The title of the published book in English is *transcript* (Bächer 2010).

<sup>177</sup> See fig 11 d-f.

2400  
2600  
4600  
6600  
9100  
number unknown  
number unknown  
10600  
number unknown  
number unknown  
number unknown  
12600  
14600  
16600  
17600  
21000  
21400  
26400  
27030  
29330  
30530  
32030  
35079  
36079  
38749  
39249  
40449  
(Bäcker 2010, 33)

To find out what the text refers to, it is necessary to consult the notes, which provide the following information:

Rückerl, 155. Escalating numbers of those killed from 2 April to 1 June 1942 in Sobibor. The form of a cross is a direct result of the statistical arrangement.  
(Bäcker 2010, 133)

To find out more about what the name of the author refers to, one needs to browse the bibliography, which states:

Rückerl, Adalbert. *NS-Vernichtungslager im Spiegel deutscher Strafprozesse* [National Socialist Extermination Camps as Reflected in German Criminal Proceedings]. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977.  
(Bäcker 2010, 145)

The texts may also contain much less information, as in this example:

reason for special treatment  
date and place of special treatment (compilation of note cards)  
(Bäcker 2010, 64)

The notes simply tell us:

*Anatomie*, 2:204.  
(Bäcker 2010, 136)

And in the bibliography:

Broszat, Martin and Hans Buchheim, Hans-Adolf Jacobsen, Helmut Krausnick.  
*Anatomie des SS-Staates* [Anatomy of the SS State]. Munich: Deutscher Taschenbug  
Verlag, 1984.  
(Bäcker 2010, 140)

In addition to these three mediating layers, which one is forced to go back and forth between in the reading, there is also another way to read Bäcker. Or, rather, another way to reread him. That is simply to read the 'main' text (the first mediating layer) from beginning to end - in the second reading or so. The collage-like reading experience one gets when the reader is already aware of what the different fragments are referring to creates a certain claustrophobic, choking reading of the book. Another sensation of the horror may dawn on the reader; the first time the book is being read, and one is forced to switch continually between the three layers, physically, browsing, the journey through the book is accompanied by a series of shocks every time one discovers what is actually being read. In the rereading where the reader might be less apt to go back and forth between the different references and are also less surprised, the shock might be of a less immediate, but more overwhelming character.

A text like the following - taken from *nachschrift 2*, here also in Greaney's translation - will properly be overwhelming no matter when it is read:



wenn der blockschreiber irrtümlicherweise eine nummer mit dem vermerk *verstorben* versieht, kann solch ein fehler später einfach durch die exekution des nummerträgers korrigiert werden  
(Bäcker 1997, 124)

if the block record keeper mistakenly adds the annotation "deceased" to a number, such an error can be subsequently corrected simply by executing the bearer of the number  
(Greaney 2010, 39)

What is being scrutinized in the *nachschrift-books* is not primarily the Holocaust, but the language of its planning, and even though not all the entries in the books derive from bureaucratic documents, it is a type of language that receives a special attention because, as Greaney tells us, every other type of language here emerges only in relation to it (Greaney 2010, 39–40). This language of planning suggests an order that is being prioritized over the world it should be referring to. If a mistake has been made in the bureaucracy, it can "simply" be corrected by changing the real circumstances so that they fit the description of them. As the Austrian literary scholar Thomas Eder writes about the above quoted entry, it shows "prioritization of the semantic discourse system over the real reference [the death of a human being]." (Eder and Hochleitner 2003, 266 via Greaney 2010, 39.)

### **Bäcker's method**

In the good article 'Aestheticization and the Shoah: Heimrad Bäcker's transcript',<sup>178</sup> Patrick Greaney writes about how *Kauderwelsch* (gibberish) is a key term for understanding the method of *transcript*. Bäcker himself uses the word about his method in several places - in *transcript* he has a small note explaining the modifications he makes of the source text used, which sometimes results in "a methodical gibberish that replicates a deadly gibberish." (Bäcker 2010, 131.) An investigation of "language as [a] bureaucratic act of violence" (Bäcker 2014, unpag.) The notes are not only upfronting the fact that what we see are quotes and only excerpts of broader texts and contexts on which they depend, they also demonstrate how much has been left out. As Greaney writes, the notes are *incompleting the text*; "and this

---

<sup>178</sup> I strongly recommend Greaney's article to anyone who would be interested in the work of Bäcker. Apart from an interesting discussion of the aestheticization of documentary material (from the Holocaust) and a thorough introduction to the methods and poetics of Heimrad Bäcker, the article is a rich bibliographic source of the literature on Bäcker and his work. See also (Greaney 2014, 89–112) for a reworked and later version of the article.

incompleteness becomes a central formal element in Bäckers works." (Greaney 2010, 45.) As for methodological considerations, Bäcker himself states:

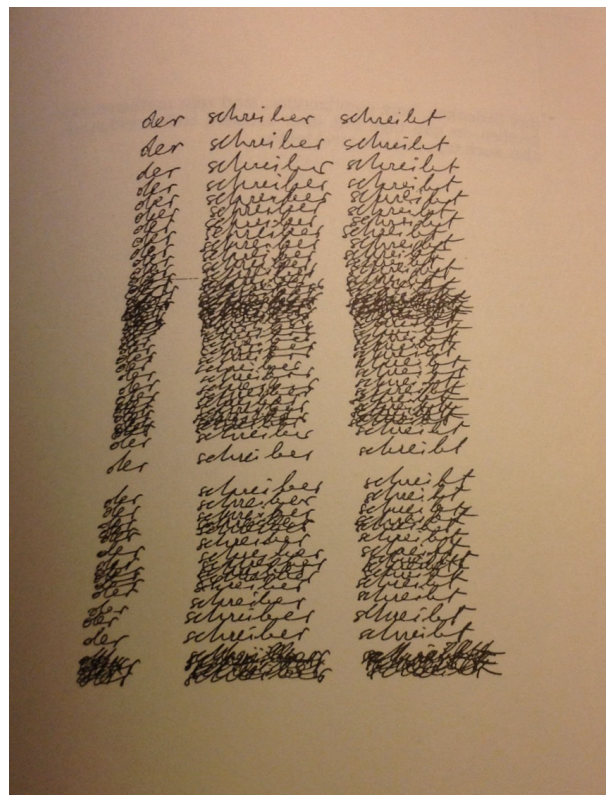
If I stay with this language, if I keep at it, if I see it as text in a book (and that means: if I expose it to reflection by using it just as it was used, but with literary intent), the relational structure in which it then appears makes it recognizable, in a new system, as that which it does not want to be recognized as: a language of radical substitution. I negate its negation, and if this is successful, the result is the positioning of the text such that it reveals itself. Its linguistic husks are undone; the event, no longer estranged by idealism, is revealed; its stance is defined, and its structure becomes visible: as gibberish that plunders the arsenal of inherited concepts and uses them as it seduces, as it goes about its work.  
(Bäcker 2014, unpag.)

By exposing the language of the documents to reflection - it becomes exposed. Simply by changing the context of this seemingly toneless language of bureaucracy, and reading it with literary intent, the language is destabilized - and these are suddenly not just numbers on a page anymore. The human beings to whom they refer are made visible and revealed. They are no longer covered by a 'neutral' idealistically fueled context. In an essay on the voice, Charles Bernstein writes "that poetry's all about accent while theory has a tendency to sound the impersonal." (Bernstein 2009, 143.) But with documentary conceptual witness literature, we are dealing with a poetry that often does its utmost to sound the impersonal. A poetry that, by separating the bureaucratic language from its functions, its native environment so to speak, and by employing it in a poetic context, investigates it from an entirely different angle. What remains in the poem is the voice of the witness and the precise detail that resists all attempts to read the work allegorically or metaphorically, as the Swedish poet and translator of Reznikoff's *Testimony*, Ulf Karl Olov Nilsson (UKON), has put it. Contra Bernstein - but to me it seems like they actually share the same reading - UKON writes of how this specific strategy gives the event the opportunity to speak for itself (whereas Bernstein writes the work speaks not for itself, but *as* itself) - "and allow as much as possible to be unsaid." (Reznikoff 2009, unpag.) In this way, parts and structures already contained in the document, but maybe overlooked, stand out and become visible.<sup>179</sup>

---

<sup>179</sup> Bäcker himself recurrently uses the metaphor of visibility - in his poetics he writes about how his method brings hidden structures to the fore, using the terms "becomes visible", "makes visible", "renders visible"; "werden (...) sichtbar", "macht wieder sichtbar", "machen nur sichtbar". (Bäcker 2014, unpag.)

An element of *nachschrift* and *nachschrift 2* that seems puzzling in this context is the handwritten passages covering five pages in the first book and one page in the second. (Bäcker 1986, 2–23, 31, 93, 119; Bäcker 1997, 217.) Bäcker's own introduction to the notes of the book begins with the words: "Every part of *transcript* is a quotation; anything that might seem invented or fantastic is a verifiable document." (Bäcker 2010, 131.) But the handwriting seems to be anything but a quote or a verifiable document. The handwritten parts are not accompanied by notes and references that tell us from where the pieces derive - as with all other text in the book - and they all seem to be done in what looks like the same handwriting. Maybe Bäcker's own? Greaney writes that the handwriting seems to be "authorial intrusions" into the text, marking "the author's presence", and quotes the German scholar Christina Weiss for reading the handwriting as "personal commentary." Greaney writes of "a tension between impersonality and expressiveness" (Greaney 2010, 42) in his reading of the following text by Bäcker:



The text, which bears some visual resemblance to the pages of Hodell's *CA 35715 (J)*, consists of the same sentence - "der schreiber schreibt"<sup>180</sup> - repeated over and over 52 times. They all look different, clearly there is a variation in the intensity, the legibility etc. Greaney reads the text as a parable over *transcript's* own method, in the way that it quotes something which already exists (the sentence), but the way in which it is being quoted, the new form it assumes through the quote, affects and changes what is being quoted. The meaning of it. Greaney writes: "This sentence suspends a number of tensions in Bäckers work: the conflict between formal unity and fragmentation; the tension within Bäckers biography; and the conflict between identity and difference inherent in the act of quotation." (Greaney 2010, 44.) In comparison with *CA 35715 (J)* this "tension between impersonality and expressiveness" is also very interesting; in Hodell's text the entire traditional semantic layer is gone, so to speak, the text is illegible, but it still appears expressive. What is being read, is a kind of development or settlement in intensity. In both Bäckers and Hodell's cases a paradox seems to be inherent; the handwriting that, if anything, is personal, a direct index of the body, here becomes almost anonymous, impersonal. Like a scribe's - which is also another meaning of the word "Schreiber" in German. The handwriting as the product of the bureaucrat, the copyist; der Schreiber schreibt. About the handwriting of Hodell in *CA 35715 (J)* in comparison with the machine writing in *Orderbuch*, Johan Gardfors writes that what is being juxtaposed is at least two kinds of writing; the technological writing of the power against the individual human signature: "The one is instrumentalized and only all too clear in its human inhumanity, the other is illegible in its naked and incomprehensible humanity." (Gardfors 2010.)<sup>181</sup>

## SEASCAPE

The physical materiality of the books seems to be important for the work of Heimrad Bäcker; not surprisingly, given the works' close relation to concretism and visual poetry. The original two volumes of *nachschrift* are of a much richer production than the American translation of *transcript*. In the Austrian books the paper is thicker, the printing clearer, the format a bit bigger, there is an extra cover with flap folds, and the cover design has almost no letters on it -

---

<sup>180</sup> "the writer writes".

<sup>181</sup> "Vad som här ställs mot varandra är inte minst två skrift, den teknologiska maktens skrift mot individens mänskliga signatur. Den ena är instrumentaliserad och bara alltför tydlig i sin mänskliga omänsklighet, den andra oläslig i sin nakna och ubegripliga mänsklighet." (Gardfors 2010.)

only the absolutely necessary text is present: title, name of the author and publishing house. White printing, solely lower case, on a dark purple-grayish monochrome background. That is almost exactly the opposite to the cover design of the American version, where a carpet of quotes from the text - some 400 words all in all - in grey printing on a white background creates the background for the grand title in purple and below that the author's name in black; all in lower case except for the author's name, which is fully capitalized. All in all, *nachschrift*'s production creates a heavier expression than that of *transcript*; the effect is almost solemn, creating a near to devotional atmosphere,<sup>182</sup> foregrounding the materiality and being much more of a book object than just the more average book that *transcript* is closer to. One of the effects of all this might be to create a slow(er) reading; gentle, attentive. The American translation of Bäcker's first conceptual Holocaust piece *SEESTÜCK; SEASCAPE*, can be said to possess the same qualities as *nachschrift*.<sup>183</sup> *SEASCAPE* is a relatively short piece, post-producing the log of a German submarine from the day the submarine crew encounter a Norwegian lifeboat with three survivors. The German captain refuses to take the Norwegian sailors on board, leaving them to die. The book is hand bound in thick, white paper, the pages double folded on the front edge, and the typeface grey letterpress printing is in grey ink. There is very little text on each page, except from the climax, which I will quote in the next paragraph. Mostly, the text - being log entries - is about the weather and visibility conditions. And also the vast white space of the page with the subtle, very delicate grey letters printed can support the impression that some kind of fog embraced the text. Only a few words appear, as contours of a much larger textual landscape. As an excerpt. The poor visibility points metaphorically towards the weather and the situation described in the text, but also meta-textually towards Bäcker's method of transcript. Let me quote three successive pages in their entirety:

1215 Quad AL 1973, SW 4/5,  
heavy rain, rising  
sea, moderate rough  
swell, clear.

---

<sup>182</sup> The subject matter of the text is also important here, of course; as also, maybe, the language could to some extent and in this specific context - at least for someone like myself, who does not have either English or German as my first language. The German is closer to the original documents and thus, it might seem, also indexically closer to the events with which they are associated.

<sup>183</sup> See fig 11 h-j.

Sighted lifeboat of the Norwegian motor tanker *John P. Pedersen* drifting under sail. Three survivors were lying exhausted under a tarpaulin and only showed themselves as the U-boat was moving away again. They stated that their ship had been torpedoed 28 days before. I turned down their request to be taken aboard, provisioned the boat with food and water and gave them the course and distance to the Icelandic coast. Boat and crew were in a state that, in view of the prevailing weather, offered hardly any prospects of rescue.

1600 AK 0357, SSE 4, dry,  
moderate seas, high  
southerly swell,  
hazy.  
(Bäcker 2013, unpag.)

It is interesting how the reading of *SEASCAPE* has made both Charles Bernstein (in his afterword to *SEESCAPE* entitled "After writing", a direct translation of *nachschrift*) and Vanessa Place (in her book review in *The Constant Critic* (Place 2014)) seek out the source text for Bäcker's work, and also to look up the related, surrounding texts from the Nuremberg trials. Both quote the German Vice Admiral Schulte-Mönting, who was the Nazi commander of the Norwegian coast, for saying the following about this concrete episode when interrogated during the Nuremberg trials in 1946: "I do not know what there is about that that is inhumane." (Bernstein 2013; Place 2014.) With Charles Bernstein the quote seems to give cause to contempt for the Vice Admiral (and the underlying system, however that is defined) - he even repeats the quote at the end of his short afterword, uncommented, as to let it speak for and as itself in all its horror. The defense attorney Vanessa Place, however, starts to investigate the statement from a legal angle, referring to conventions and precedents (apparently already "the United States had engaged in unrestricted submarine warfare from the beginning." (Place 2014.)) No matter the different approaches, the two readings of *SEASCAPE* both catapult out of the book and far into the paratext, underlining Patrick Greaney's point that when reading Bäcker, "knowledge of the Shoah becomes a project". (Bäcker 2010, 152.)

## **Holocaust Museum**

*Holocaust Museum* by the American writer Robert Fitterman was first published in 2011 and has since been reprinted several times both in the United States and in Great Britain.

*Holocaust Museum* is a piece of documentary conceptual witness literature that focuses on the representations of Holocaust.<sup>184</sup> On 124 pages Fitterman post-produces selected captions from the around 18,000 pictures (with accompanying captions) that are available online at the United States Holocaust Memorial Museum (USHMM), which is physically located in Washington D.C.. The captions are post-produced, but not the photographs they were originally intended to anchor; in *Holocaust Museum* there is only text. The book opens with three quotes - one from the Czech born media philosopher Vilém Flusser, from his *Towards a Philosophy of Photography*; one from Charles Reznikoff, from *Holocaust*; and one from the English translation of Heimrad Bäcker's *nachschrift - transcript*. Fitterman is thus openly and acknowledgingly aware of the kinship between Bäcker's and Reznikoff's works and his own - and is probably also directly inspired by these works. In his philosophy of photography, Flusser states, among other things, that photography is not only a reproducing technology, but is, in itself, affecting and constituting a reality. The fact that the same can, to some degree, be said about the caption as a genre may be one of the implicit statements in *Holocaust Museum*; that the caption both affects and, so to speak, constitutes the image that it accompanies.

In the same manner as Bäcker and Fitterman, Charles Reznikoff's *Holocaust* is documentary; in the organization of his post-production and modification of testimonies from the Nuremberg trials, as already mentioned, he divides the poems into 12 categorical subsections or chapters.<sup>185</sup> Fitterman is similarly organizing his book into 17 categorical subsections or chapters.<sup>186</sup> Where Reznikoff is reworking the material in *Holocaust*, so that it resembles more conventional poetry with a beginning, a marked, powerful ending, stressed line breaks and a clear, narrative movement through the individual poem, the method in *nachschrift* is different: Bäcker isolates, shortens - and also on some occasions: modifies - quotes from a variety of different sources. It makes the overall impression less narrative and explained. The text pieces are torn out from different contexts, which can seem somewhat confusing to the reader

---

<sup>184</sup> For closer readings of *Holocaust Museum* see (Bernstein 2012) and the chapter Billedtekst uden billeder. The latter is also forthcoming in an English translation under the title "Captions without Images: on Robert Fitterman's *Holocaust Museum*" in Jacket2, 2015.

<sup>185</sup> They are: Deportation, Invasion, Research, Ghettos, Massacres, Gas Chambers and Gas Trucks, Work Camps, Children, Entertainment, Mass Graves, Marches, Escapes.

<sup>186</sup> They are: Propaganda, Family Photographs, Boycotts, Burning of Books, The Science of Race, Gypsies, Deportation, Concentration Camps, Uniforms, Shoes, Jewellery, Hair, Zyklon B Canisters, Gas Chambers, Mass Graves, American Soldiers, Liberation.

- but it may also make that reader curious and encourage him or her to investigate the underlying context more closely. Or, as I keep on quoting Patrick Greaney from his afterword to *transcript*, let it be a kind of chorus for this dissertation, in reading Bäckér "knowledge of the Shoah becomes a project". (Bäckér 2010, 152.) The same can be said about *Holocaust Museum*; that one effect of the book is to make the reader puzzled or curious or both - about the many names for instance, the many references, what do they refer to. In Reznikoff's *Holocaust* most of the necessary information is already present in the texts, which have a tendency to operate in completed entities, which might make it easier to identify as a literature. A literature that through the way the work distributes its narration allows the reader to get carried away - emotionally and in other ways. To use that metaphor. The captions of Fitterman are very different. They just sit there, one after the other, unexplained, unchanged and only manipulated in their surroundings; moved away from the photographs, away from USHMM('s homepage) and into the book: *Holocaust Museum*. That, and then, of course, manipulated in the selection, the sequences and the order of appearance.

Charles Bernstein reads the absence of pictures in *Holocaust Museum* as a metaphor for the concrete loss Holocaust has caused to the world, the many dead and missing: "Page after page of catalog entries without photographs, names without faces, deeds without doers create a work more chilling than the original installation (...) Loss - erasure and absence - is made palpable by the marked suppression of the missing photographs." (Bernstein 2012.) As one reads the book, writes Bernstein, the lists become litanies with intricate and horrific repetitions that, at the same time, seem to be the most boring thing one could ever read. A part of the conceptual strategy is - with a quote by Vanessa Place that I will return to below - to pour a hot content in a cool container. Maybe to use the container's intrinsic boredom as a kind of photographic developer, and with that to be able to see and experience other structures than we usually do, in an existing, surrounding material. Here, one of the things that, to a certain degree, becomes visible is how the canonical, and, to some extent, standardized, Holocaust representations of the Western world are at work. Or as Marianne Hirsch and Leo Spitzer write in their article 'Incongruous images' about the curating and presentation of the photographs at the USHMM: "They display images that readily lend themselves to iconicization and repetition. But while this choice may allow them to stir viewers' emotions and to gain their sympathetic attention, it also impedes troubling the well-



known narratives about this time. It restricts their visitors' engagement with the Holocaust's more complex - and less easily categorized - visual and historical landscape. And, in so doing, it delimits the rich interpretive possibilities that this vast archive of private and public photographs can open and enable." (Hirsch and Spitzer 2010, 173.) What Fitterman does with his almost boring (re)presentation of the horrific is very much the opposite of what Hirsch and Spitzer are criticizing the USHMM for. He is contributing to complicating or disturbing the clear message - not least through the organization of the text, when, for instance, he parallels the acts of the Auschwitz executioners with that of the French resistance:<sup>187</sup>

Bales of human hair ready for shipment to Germany found in one the [sic!] Auschwitz warehouses when the camp was liberated. In Auschwitz 7,000 kilo of human hair was found at liberation. [Photograph #66583]

Bales containing the hair of female prisoners lie in the courtyard of one of the warehouses in Auschwitz after the liberation. [Photograph #10867]

Members of the French resistance shear the hair of a young woman who consorted with the Germans during the occupation. [Photograph #81863]  
(Fitterman 2012, 84)<sup>188</sup>

## Archive Literature

Hodell, Reznikoff, Dischereit, Bäcker and Fitterman are all, in different manners, dealing with the Holocaust as the subject matter of their writing. But there are also many examples of documentary as well as pseudo-documentary conceptual witness literature that deals with different subjects, and I will be presenting two examples below, with the works of Vanessa Place and Frank Leibovici. An aspect, however, that is specifically interesting in relation to the conceptual Holocaust representations, is a more general discussion of the author function. I take it for granted that - at this time in history, and also, at this point in the present dissertation - I do not need to argue why a writer who has not written a word himself or herself of what is published under that writer's name, but has done the selection and montage of the text - as is the case with all the documentary examples treated in this dissertation - is

---

<sup>187</sup> Se fig 12 a.

<sup>188</sup> For a more expanded reading of *Holocaust Museum*, see the chapter Billedtekst uden billeder (Images without captions).

definitely to be regarded as the author of that work.<sup>189</sup> However, it remains interesting to think about how conceptual witness literature that deals with Holocaust representations can be seen in relation to one of the standard discussions in the more traditional witness literature; the discussion about the possible difference between being a witness and being an author. The Danish literary scholar Thomas Thurah has written about this "strange double status" of what he calls "the Holocaust literature" – that, on the one hand, it is highly respected as necessary testimonies, and, on the other hand, precisely because this literature consists of testimonies written by survivors, who happened to witness what they witnessed and survived it by chance, it is "despised" and not regarded as 'real' literature (Thurah 2002, 6.) See, for instance, Agamben and the Danish scholar Morten Lassen, who both deal with this question and who both use Primo Levi as an example, but with very different conclusions. Agamben writes that " (...) Levi does not consider himself a writer; he becomes a writer so that he can bear witness. In a sense, he never became a writer." (Agamben 1999, 16.) Lassen writes about the many angry reactions Levi got, when, in 1966 and 1971, he published two short story collections of science fiction, and of how the seriousness and sincerity of his testimonies were brought into doubt because he also dared to publish fiction (Lassen 2011, 63). In this way, Lassen is in line with Thurah when he writes about how the authors of witness literature are merely regarded as producers of "archive literature" (Thurah 2002, 6); as a kind of transcribers and not as real writers. The term *Archive Literature*, which, in the above-mentioned context, is meant to be condescending, seems to fit perfectly in the context of conceptual witness literature. *Archive* because of the method with which the post-productive author works, but also because the authors have not been *present*, they are not eye witnesses and are not bearing personal witness of the atrocities documented, even though the texts can be said to do so, as also theorized by Marianne Hirsch in her conceptualization of postmemory. And *Literature* because these texts are clearly operating in a literary manner, are published by literary publishing houses and are meant to be read as literature. For instance, the fragmented form of the post-productive works is formally working with what

---

<sup>189</sup> Perhaps one could put 'author' in quotation marks, since this kind of poetics is also a challenge to and critique of some of the authorial connotations and effects of authorship. Still, when I choose not to do so, it is because I think we should move on from the almost automatic claim, when we encounter conceptual writing, that it is about the death of the author, a critique of the romantic genius etc.. After close to two decades and with several major works and major writers, we should consider conceptual writing, I claim, simply as writing and read it as such. Of course it could be a critique of the ideas of originality, authorship etc., but today it could also be so many other things - and still be conceptual.

Thurah calls the classical effects of the Horror genre: using the trope of metonymy and: " (...) only letting the horror be represented by suggestive metonymies. A sound, a trace, a terrified face. Impressions, simply, that at the same time emphasizes the indescribable and sets the imagination in the place of non-referential." (Thurah 2002, 7.) This applies especially to the authors who work mostly in fragments, such as Hodell, Bäcker and Dischereit. These authors let us see incomprehensible and scary glimpses of language,<sup>190</sup> give us impressions or contours of a terrifying whole. One could even argue that the metonymy is one of the tropes *par excellence* of post-productive writing; this often being a very open-ended kind of literature, since, no matter how excessive and less fragmented the material or the quote is, it is always an excerpt of something else, where a more conventional piece of writing - say a novel or a poem - usually creates a more autonomous entity.<sup>191</sup> Another aspect of the post-productive Holocaust representations dealt with here that, in my view, makes them particularly interesting is the attempt they represent in creating what the Hungarian author and Holocaust survivor Imre Kertész has called a *post-Auschwitz language* (Kertész 2003). If one wants to avoid ritualizing Auschwitz and partake in the Holocaust conformism that has arisen " (...) along with a Holocaust sentimentalism, a Holocaust canon, and a system of Holocaust taboos together with the ceremonial discourse that goes with it; Holocaust products for Holocaust consumers have been developed" (Kertész 2001, 269); if one wants to avoid (re)producing Auschwitz-kitsch, as Kertész writes, it is necessary to leave the traditional, documentary testimony and construct a post-Auschwitz language that through its form will recreate the camps and let the reader experience this universe, as if it was for the first time (see also Lassen 2011, 136–139). As I see it, one of the ambitions of Hodell, Reznikoff, Dischereit, Bäcker and Fitterman is precisely to try, through the literary form, to

---

<sup>190</sup> In the case of Hodell it is almost not even language ...

<sup>191</sup> An example of a piece of extensive post-productive literature could be the British writer Simon Morris and his work *Getting Inside Jack Kerouac's Head* from 2009. Here Kerouac's entire *On The Road: The Original Scroll* is retyped page by page, nothing added or removed, only we get the text starting with the last page. This properly to mime the way the blog format distributes text and time, so that the page written last is available first, since the project started out as a blog where Morris would re-type one page every day: <http://gettinginsidejackkerouacshead.blogspot.com/>. Readings of Morris' book would deal with questions concerning appropriation and originality, obviously, and with the claim that "the same piece of writing, typed up in a different context, is an entirely new piece of writing", and thus be totally dependent on the reception, reading and status of Kerouac and his work. (Morris 2009, xiii.)

avoid kitsch and sentimentalism, and, in their writing, recreate the camps, make them new, so that they can actually be seen.<sup>192</sup>

### Statement of Facts

A place where the continuous effort to sound the impersonal, objective, neutral and true is being played out is in court documents. One author who deals with this aspect is Vanessa Place in her book *Statement of Facts* (Place 2010). Here, the language under scrutiny is the language of the law; the language and the ways of the court. In many respects, the book is a reportage from the dark side of Los Angeles and it deals with poor, uneducated people, violent, abused and abusing, often colored, often with drug and drinking habits.

*Statement of Facts* is the first part of *Tragodía*, a trilogy in which Place, herself an appellate attorney, appropriates her own legal writing and republishes, as poetry, her work as a defense attorney in court for sex offenders.<sup>193</sup> The second and third volumes are entitled, *Statement of the Case* (Place 2011a) and *Argument* (Place 2011b). Tragedy, it seems, is taking the shape of a trial. The structure of the book is presented as follows on the back cover: "*Tragodía* is composed of the three parts of an appellate brief: Statement of Facts, which sets forth, in narrative form, the evidence of the crime as presented at trial; Statement of the Case, which sets forth the procedural history of the case; and Argument, which are the claims of error and (for the defense) the arguments for reversing the judgment." *Statement of Facts* consists of 33 texts, each of which represents the initial part of a trial, a 'what happened', presenting factual information in a straightforward, neutral and easily comprehensible way. But: "Typically these arguments are designed to paint someone in a favorable light, or to dismiss the reliability of someone else." Place writes in the paratext. Many of the cases are brought on the basis of allegations of sexual assaults committed against minors and all of the cases are appeal

---

<sup>192</sup> It could be argued that the work of Reznikoff is less cool and more sentimental than that of the other writers. However, this is not a competition or a race, and I will not be handing out trophies.

<sup>193</sup> In the article 'A Poetics of Radical Evil', Place writes: "And in my *Statement of Facts*, in which I self-appropriate my legal writing, and unadulterated narrative accounts of sex offenses are re-presented as poetry, the rhetoric of witnessing— and what is the law if not rhetoric? and what is poetry if not rhetoric? and what is law and/or poetry if not the rhetoric of witnessing?—is overtly rendered immaterial." (Place 2014.) As I read this, what Place addresses here is the fact that the act of witnessing, when de-contextualized and re-presented as poetry, is no longer a performative action, as it is in court, but transformed into a rhetorical one. Or maybe better: the rhetoric of witnessing and what witnessing has in common with poetry - the medium of language, of writing; and a number of other common features, when you look into the language, the writing - become visible.

cases; hence all the people being prosecuted are given the same name throughout the book - "appellant". It is almost as if that name gains mythical qualities; *Appellant* as the eternal, faceless Criminal, the eternal sexual assaulter. Appellant is the center of attention and of drama as Appellant is also the only 'name' that recurs through the different texts. The structure of each text is almost Homeric in its composition, in the sense that we are immediately told WHO did it, the rest of the text is about HOW and WHAT was done to WHOM. But where many of the cases are about sexual crimes committed against minors, in *all* of the cases women or girls are being victimized. A stark shadow that has to do with gender and power is at all times strongly present in the book, as Appellant is always male, and, because he always has the same name, this statement is almost implicitly suggested to go for all for 'him': " (...) it was not personal. To appellant, every woman is a bitch. (RT 3:1825-1826)" (Place 2010, 55.) Where the source material of Reznikoff's *Testimony* and *Holocaust* is manipulated legal documents, Place's book is a radical transcript; everything is there, including legal notes and references like in the above quoted parenthesis - supposedly not making much sense to people who don't know how to read them, but still carrying an air of *the real*. Like finding a feather in a box of organic eggs. Only the names of the victims and certain details that could identify them too easily have been altered.<sup>194</sup> Transferred from the courtroom to the poetry book, the rhetoric of witnessing is no longer performative in the same way as before - but what is it then? Reading the book raises many questions, maybe first and foremost: What is a fact? And what does a fact actually tell us, when is it important and who is to decide this? It might be true that a particular appellant is unemployed, for instance, but why is it relevant to mention this in a case about a possible sexual assault? And what exactly does it suggest when this fact is being presented prominently as the very last thing being said in that appellant's *Statement of Facts*?<sup>195 196</sup>

---

<sup>194</sup> I sent a private email to Vanessa Place, asking if really no omission or other manipulation had taken place in the creation of the texts. On September 6th, 2012, she replied: " (...) No, on SOF--what are you thinking is left out. The only things that are changed are the names of the victims and family members, though they are always kept in the same ethnic group (Latino, black, white, etc) and are of the same "kind" (if it is a very African-sounding name, I find another African-sounding name); I omit house numbers but keep street names; I change prior case numbers so they can't be looked up on line. In the serial rape case, I deleted all the victims' names and just used the "Doe No. 1," etc designation used by the court. That's it. Nothing else. Sorry for lack of seduction, happy for purity of honor."

<sup>195</sup> See (Place 2010, 267–272). For further readings of this text and of *Statement of Facts*, see the chapter Konceptuelle vidnesbyrdlitteratur (Conceptual Witness Literature).

<sup>196</sup> Se fig 13 a-b.

Even though there is no plot in *Statement of Facts*, by virtue of the genre of court documents, all the texts have a narrative structure; they have a beginning, a middle and an end.<sup>197</sup> The cases often begin with a statement of how old the victim or the accused was or is at the time of the crime or trial; when the crime occurred; what the relation between the victim and appellant is, and where and when they met each other for the first time. In the middle of the case relevant experts and witnesses are called and give testimony. There are many shifts in points-of-view and perspectives, the told time is not chronological but goes back and forth as in a modernist novel. Examples of the individual person's way of talking are given in quotation marks, but the general mode of the text - outside of the quotation marks - uses a sort of covered third-person voice, which does not make it easy to find out who or *what* is actually talking and with which authority. Each text ends with a "Defense Case", which is supposed to place the appellant in the best possible light. With the few exceptions that I have mentioned above, the texts are direct transcriptions of existing, publicly available records, without anything being left out.<sup>198</sup> It seems clear that we are dealing with a piece of documentary post-productive work, we are dealing with facts, but again: what is a fact?

In the already mentioned essay about fiction and documentary (in film), Jacques Rancière states that documentary is a kind of fiction. At the same time more homogenous and more complex than ordinary fiction. More homogenous because the same person who planned and thought out the film will shoot it; and more complex because the series of images, or frames, that make up a documentary are often heterogeneous, taken from different contexts, times, genres etc.. He distinguishes between *information* (facts) and *memory*. Making documentaries, he writes, is not about preserving memories, but about creating them. The bigger the overflow of facts, the more forgettable they seem, and the feeling of indifference and impossibility of concluding anything increases; an impossibility to read *one* meaningful history out of them. Rancière illustrates this by referring to Holocaust deniers, who do not have to deny one single

---

<sup>197</sup> As examples of canonical texts that make extensive use of direct transcripts, Georg Büchner's *Dantons Tod* (1835) and Herman Melville's *Benito Cerano* (1855) are just two that could be mentioned. But they use the transcripts in fictions, which, among other things, are characterized by the use of plot, consistent psychologies and - fiction.

<sup>198</sup> Of course, one could question this assertion, despite of what Place herself writes (see note 194) because Place's statement, should it not be true, would very much validate a textual illusion and repress choices and framing. However, I have not had the opportunity to go to the court in Los Angeles myself to compare documents - they are publicly available - so I choose to base my reading on the statements of Place and Insert Blanc Press, as would any 'ordinary' reader.

fact - it suffices to remove the ribbon that ties the facts together and provides them with the consistency that makes them a history (Rancière 2007b, 10). Seen in these terms, what Place is providing the 33 *statements of facts* with, in *Statement of Facts*, is a ribbon. She ties this information together, wraps it up, publishes it as poetry and, by so doing, she creates a collective cultural memory that did not exist in that form before she did so. The information was there, not the document or the history. Memory, Rancière writes, is created equally in opposition to a surplus of information, as it is in opposition to the lack of same. Hence memory is also a work of fiction.

In the seemingly neutral and objectified voice with which these events are retold - the voice of the court - paradoxes, inconsistencies and randomness become apparent. The way in which these facts are being presented seems anything but neutral or objective; rather they seem emotional, sensational and prejudicial. The use of adjectives, for instance, seems nonsystematic and random and this must, of course, produce some sort of literary effect that influences our reading of the whole text. Also: who is talking when, who is deciding what is being included and what is being left out, who decides what is true, who is the law (my underlining):

Hilda would do anything for her son, did not want to see him in trouble, and was telling the truth. (RT 1576-1580)  
(Place 2010, 71)

Appellant has done nothing to treat or diminish his paraphilia: he refuses to participate in the excellent and comprehensive treatment program at Atascadero.  
(RT 4:475-376, 4:400)  
(Place 2010, 83)

The text contains a fundamental insecurity that has to do with the same questions; who is talking from where to whom with what mandate. And why. Where the text pretends to be as close to the events as possible - or more accurately: close to the testimonies about the events and the verifiable evidence connected with them - there is always a distance inscribed. For instance in the last and longest piece of *Statement of Facts*; (only) twice in 50 pages a "[sic]" all of a sudden, almost mockingly, enters the text - but from where?

Kriskovic noted appellant could give no details on the April 2, 2000 DNA case, despite the fact 'you understand that you're [sic] DNA profile is an exact match.'  
(Place 2010, 404)

Kriskovic asked appellant about a search warrant which had been executed: appellant confirmed he'd asked the detectives not to bother the couple living at the Ximeno address, that there was just a cardboard box with his belongings in the garage. (CT 925) Appellant acknowledged that he'd found his victims by chance, the detectives' supposition that he'd committed the crimes was not 'off base,' he 'probably did all these' though he could not remember specifics, and wore gloves to protect his hands against scratches or 'bits [sic]' from the victims, not to 'hide fingerprints.'  
(Place 2010, 407)

The [sic]s, of course, tell us that a language mistake has been made and that the person who is doing the transcription is aware of this. But who *is* doing the transcription? And is it the same person throughout the entire case transcript? There are other language mistakes that could have been [sic]ed throughout the text, but, for some reason, they have not been. The two places that *are* [sic]ed are both in direct quotes; the first quote is made by police officer Kriskovic and the second by appellant. Both Kriskovic and especially appellant are heavily quoted throughout the text, and it is unlikely that they would not have made other mistakes that, if it was important, should have been pointed out. But *is* it important? If not - why does the transcriber still add these two [sic]s, but are not consistently going over the text inserting [sic]s? First and foremost the two [sic]s bring our attention towards an insecure and 'bad' language user; as in when somebody does not know the difference between 'your' and 'you're' or 'bites' and 'bits'; but the rest of the text does not give us a reason to believe that Kriskovic is an insecure English speaker, and most of appellant's statements are very clear and unambiguous - so: why are they there? What is the function of the [sic]s - and also, possibly: their effect in the court? Who put them there and for what reason?

What *Testimony* and *Holocaust* have in common, UKON argues, is that these stories belong to a marginalized group of society, it is the unknown people's story. The same could be said about the people and environments that are being described through *Statement of Facts*. Also what we could call the witness function of the author seems to be something all the writers I am presenting in this dissertation have in common. UKON writes that it is not the writer herself



who is a witness, but she is "possibly a witness to the witness, or maybe the editor of a witness." (Reznikoff 2009.)

### Chinese Portraits

As a variation of what Bäcker called *Dokumentarische Dichtung*, the French poet Franck Leibovici uses the term *Des documents poétiques*. Poetic documents. Leibovici himself refers to Reznikoff as one of the major figures and predecessors to what he calls "this pretty unknown tradition" (Leibovici 2007a, 259), which is the tradition of not 'creatively' writing yourself, but instead to choose, arrange and edit – in other words: to post-produce. Leibovici calls this tradition *Poetic documents* (Leibovici 2007b), and the method is documentary, but, at the same time, highly manipulated - not least visually. Leibovici's poetical work on *Poetic documents* was published in 2007, the same year in which he published his *Chinese Portraits* (Leibovici 2007a). The source material of the book derives from different homepages and online media reports dealing with, among other events, hostage taking in the recent wars in Iraq and Afghanistan, and the Second Intifada in Palestine and Israel. It consists of excerpts of news stories, news telegrams, first-person accounts from survivors, (semi-)official statements and updates made online and cut up in different ways, also visually, providing many angles, many kinds of language. All of it presented in fragments and in flux with big parts being left out and others being repeated several times, not following a conventional chronology, not supplying a proper background for 'the stories' or the persons in them, not always clearly marking who is talking and from where and why and to whom. Throughout the book, all the pages on the left hand side are left blank, except for the page number at the bottom. The pages on the right hand side are all without page number. Different types and sizes of fonts are used, but no capital letters. All of this may be an effect aimed at supporting the notion of excerpt and quotation; something is missing all the time, the reading is halted, fragmented, and we are constantly reminded that this is - and that we are - out of context. Still, it all relates to an overall context of specific mediated conflicts, and not least: to the form in which the media is covering these conflicts. Leibovici's text necessarily channels the reader's attention towards the way in which these conflicts are mediated and how little is really needed to be told before we already (think we) know the narrative. The readymade mechanisms and stories that present themselves to us in relation to hostage taking in Afghanistan and Iraq at the beginning of the current century for instance. Almost as if this specific kind of mediation and narration

was the neutral, objective way of seeing and understanding this conflict. The Western media-borne perspective. One of the things that we become very much aware of when encountering Leibovici's work is that the mediation has its very own aesthetics and that this aesthetics is not only tied to the time and place in which it is produced and to the technology that propels the stories forward, but also to the content itself. Each topic, if that is not too vague a word, is given a specific kind of tone or voice, almost a certain sentiment. That is one of the reasons, I think, that all the empty space in *Chinese Portraits*, all that is not there, the blank pages, carry as much information as those with words on them; the voids are telling us something - but what are they saying. One of the major effects of Leibovici's work is to distribute a certain kind of attention - or maybe to begin with, just: attention - towards *the form* through which a certain context, a certain set of *facts*, manifests itself<sup>199</sup>. Hence the possibility to ponder a blank page.

In the short afterword to *Portraits Chinois*, Leibovici writes about the source material, that, as already mentioned, it has been found on various online sites - "nul mot n'est de mon for"; "not a word is mine" - the texts derive from places that have as their mission to encourage warfare, and as such, Leibovici writes, it is not an autobiographical account that we are reading but "war poems". The ideas of life, death and joy that present themselves there are difficult to understand or imagine (in a Western, relatively secularized culture) today, but, on the other hand, Leibovici writes, they present themselves everyday right in front of our eyes:

les lieux originaires de ces textes ont pour finalité d'encourager au combat. il ne s'agit donc pas de récits autobiographiques, mais de poèmes de guerre. fabrication de légendes, célébration des disparus, chants héroïques. les conceptions de la vie, de la mort ou de la joie que ces modèles mettent en place nous sont aujourd'hui, pour une part, totalement étrangers. pourtant, ces agences s'élaborent sous nos yeux. il me semblait utile d'en tenter une synthèse. sans aucune prétention à l'exhaustivité ni à la représentativité des échantillons choisis, j'inscris ce travail comme une contribution au genre du « document poétique ».  
(Leibovici 2007a, 259)

The book is organized in 17 chapters, or *Chinese portraits*. The ninth one, for instance, under the heading of "the female martyrs' operations" (Leibovici 2007a, 165–172), begins like this:

---

<sup>199</sup> Se fig 14 a.

des opérations martyres.

(1)

(26 ans)

28/01/2002

à proximité de al-am'ari.

dans une maison très simple bâtie de boue et de plaques de tôle.

la fille unique de cette famille a fait ses adieux à sa mère et à ses frères en disant : « la situation est difficile. l'homme peut tomber en martyr à un moment ou à un autre ».

la nuit est tombée et w' n'est pas encore retourné à la maison. sa famille a commencé à s'inquiéter. les membres de sa famille ont demandé de ses nouvelles par le biais de ses amies. elles ont répondu que w' leur avait fait ses adieux en leur disant : « je vais faire quelque chose qui vous honorera ».

tout le monde reste inquiet jusqu'au moment où la nouvelle est arrivée.

(2)

(22 ans)

27/02/2002

du village de wazn, à proximité de la ville de naplouse.

elle était étudiante à l'université de al-najah, dans la division des études islamiques. elle était un membre actif du groupe islamique.

sa mère a dit, lorsque la nouvelle de sa tombée est arrivée : « mon coeur savait que d. tomberait en martyr. elle me demandait toujours que j'implore allah le tout puissant pour qu'elle tombe en martyr dans le sentier d'allah le tout puissant pour atteindre le paradis ».

l'opération militaire fut adoptée par les brigades des martyrs de al-aqsa.

(Leibovici 2007a, 167)

The chapter consists of eleven consecutively numbered 'cases' - from (1) to (11) - describing eleven incidents of younger women 'becoming martyrs' - by detonating a suicide bomb or similar. The eleven cases are followed by two addendum cases marked *appendix* - "(9, annexe)" and "(12, annexe bis)" - which also describe two female martyrs/suicide bombers, and their operations in Palestine/Israel and Iraq respectively. The chapter concludes with a text in more narrative prose featuring "mayar el-bilawy", the only woman in the text with a full name, a former actress from Egypt, who has now chosen to wear the veil and who hosts what seems to be a television show, "pour les femmes". The subject is Paradise. How fabulous Paradise is, the good news is that everybody is always 33 years old - "c'est une bonne nouvelle, non ?" - other good news for women is that they go to Paradise with their husband, if they love him, and he will think that she is the most beautiful woman of all women. The last

thing the putative talkshow hostess tells us, which is also the last words in the chapter, is that what made her quit her acting career was her burning desire to go to Paradise: "ce qui m'a fait quitter mon métier d'actrice, c'est le désir brûlant de paradis" (Leibovici 2007a, 171.)<sup>200</sup>

The two pieces quoted above have a clear structure, which is identical to some of the other pieces of this kind in the chapter, but not all of them. First, the number of the text piece in parenthesis, identifying it. Second, an age in parenthesis, probably indicating the age of the 'martyr' at the time of the incident. Third, a date, again; probably the date on which the incident took place. Fourth, a location; it seems to be where the 'martyr' comes from, where her family is situated. Then follows a more narrative prose in the third person describing the time prior to the arrival of "la nouvelle", the news, which is another word for the 'success' of the operation. The arrival of the news also makes the death of the young woman - and most likely also of many victims - public. This part of the text has direct quotes - in the first case from the 'martyr' ("the situation is difficult, a person can fall as a martyr any second" and "I will do something you will honor"), and in the second case from the 'martyr's' mother ("in my heart I knew that d. would fall as a martyr. She always wanted me to pray to Allah the Almighty that she could fall as a martyr in the service of Allah the Almighty so that she could go to paradise.") Finally, the last line - or verse maybe - is a concluding one, spoken from a point after the 'success' of the incident, from a point of certainty and maybe of serenity. In the first text everybody is worried *until* the news arrives, and in the second text the al-Aqsa Martyr's Brigade takes responsibility for the military operation. So how do we read these texts? First of all, it might be helpful to see what contexts we are provided with. Given the names (the Al-Amari refugee camp, the cities of Wazan and Nablus, the Al-Najah University and the al-Aqsa Martyr's Brigade) and time (28/01/2002 and 27/02/2002), there is no doubt that the texts concern Palestine during the Second Intifada (2000-2005). But what kind of text is it - or was it, before Leibovici turned it into poetry or a poetic document?<sup>201</sup> Whose voice is it we hear? Even fragmented, the texts connote the genres of the communiqué or the press release, and that of the testimony. A documentation that this did happen; where it happened,

---

<sup>200</sup> Se fig 14 b.

<sup>201</sup> In a response to this reading, Leibovici himself replies: "i don't know if the aim is to turn something *into* poetry. maybe i would feel more comfortable to say that something is turned into something else *through* poetry. poetry is then not the end anymore, but a means. and the "something else" is let open, to be defined by the uses which will be invented in the future, from it." (private email December 17 2014.)

when and to whom. In Leibovici's context, it also becomes a literary testimony. A literary testimony, as Horace Engdahl writes in his remarks on witness literature: " (...) is more than a simple act of disclosure. To start with, it differs in two decisive impulses: *in giving voice to the silenced* and *in preserving the victims' names*." (Engdahl 2002b, 4) Here "the silenced" are literally the 'martyrs', who are actually being given voice in both pieces - directly and indirectly - but, on another level, the Palestinian people and the Palestinian cause are also given a voice here, or maybe more accurately: the Palestinian *situation* mediated through the acknowledging discourse of the communiqué that is more than siding with the 'martyrs'. The use of the word "martyr", and how it is positively connoted here, is obviously in itself strongly colored. Based on ordinary standards, such a text would not be released from a 'neutral' news bureau; the overall impressions of the texts render it more (than) likely that the source of the text is from one or several organizations involved in the fight on the Palestinian side. A Google search will verify that. The text seems to derive from the French version of web-based Palestinian Information Center, Le Centre Palestinien d'information ("La Voix de la Palestine").<sup>202</sup> But in the poems the "victims' names" are not preserved - they are reduced to a single letter ("w" and "d.") Clearly, Leibovici wants simultaneously to anonymize the source text and bring everything it touches to the fore. In the source text more information appears at the beginning of every piece besides the number of the piece, the age of the 'martyr' and the date of her death. Logically also the name of the 'martyr' stands as a kind of heading for each piece in the source text. The pieces quoted above are about the first two female suicide bombers in the Israeli-Palestinian conflict, Wafa' Idriss and Darine Abou Aycha. So why does Leibovici choose to remove the names, and what effect does it have? To mention, for instance, the name of the infamous Wafa' Idriss might have the immediate effect of tearing the reader off the page, so to speak, and into the knowledge and memories of the media coverage of, not only the incident, but, in particular, the person. By removing the names of the individuals, but keeping the names of the places and also reducing or fragmenting the original text, the text is not (at all) de-contextualized, but the focus might be changed from being very much on the person behind the attack,<sup>203</sup> and switch first to the text describing it (because of its newly

---

<sup>202</sup> The full source text that Leibovici must have used is available here:

[http://www.egalitariste.org/criminalite\\_feminine\\_2005.htm](http://www.egalitariste.org/criminalite_feminine_2005.htm) - it refers to a broken url on Le Centre Palestinien d'information as the source: [http://www.palestine-info.cc/french/article\\_3731.shtml](http://www.palestine-info.cc/french/article_3731.shtml)

<sup>203</sup> A quick Google search on Wafa' Idriss and Darine Abu Aisha will reveal dozens of articles in different (Western) media. A vast amount of these articles all seem to share a very *personal* angle; they tend to motivate

gained poeticity, to borrow a term from Roman Jakobson), and then to the situation, the real-life-context being described. Echoing Patrick Greany once again, when he talks of how knowledge of the Shoah becomes a project in the meeting with the work of Heimrad Bäcker, one can say the same about these poems by Franck Leibovici; that here knowledge of the Israeli-Palestinian conflict becomes a project.

Like Vanessa Place, Leibovici works within the framework of documentary conceptual witness literature. But where Place is methodically making use of a radical inclusion, Leibovici is doing the opposite, and is using exclusion as a method. But what seems to interest both of them is to find an adequate way to describe the contemporaneous. In Leibovici's own poetic statement in the afterword to *Chinese Portraits*, he asks more or less rhetorically how it is possible to describe the present, when the proper tools for engaging are still lacking, and: how is it possible to produce such tools? *Chinese Portraits* seems to be an attempt to construct such adequate tools:

« comment décrire aujourd'hui quand les outils de description manquent encore ? comment fabriquer de nouveaux outils de description ? » est une des questions qui m'aura ici intéressée. il me semble inutile de préciser que l'apologie ou la critique des comportements décrits dans ces énoncés sont hors de propos quant à l'investigation menée.  
(Leibovici 2007a, 259)

So if these poems can be said somehow to generate memory, what are they remembering? Or, as Jacques Rancière puts it, in his understanding of the documentary as a specific kind of fiction; what memories are these poems creating (Rancière 2007b)? My proposal is that one of the objectives and effects of the transference and the making strange of the source texts here, turning them into poetry, is that something *else* becomes apparent to the eye in this operation. But what? The media, the places, the voices, the history. And not least: it becomes apparent how all of this on a daily basis and so easily, seems to present itself to our senses as a totality in a sort of already-known-ready-made solution. That is when we almost

---

the decision to become a suicide bomber through the personal biography and family life of Idris and Aisha (and other female suicide bombers). Several articles suggest, more or less explicitly, that they became 'martyrs' to solve personal problems - and not so much as an act of freedom fighting or as a response, for instance, to the Israeli occupation.

unconsciously access these kind of news without the proper "outils de description". With this in mind, I wonder if the ninth Chinese portrait, as presented above, can be seen as such an eye-opening kind of criticism, or whether the poem might just reproduce what we already *knew* about the material. If Leibovici somehow, through the way he composed the macrostructure of the ninth Chinese portrait, might still be parroting a certain kind of mainstream media explanations of "des opération martyres". The concluding talkshow of "mayar el-bilawy" functions as a form of summing up of the chapter; because of its position at the end of the text, because it is an entirely different type of text than the rest of the chapter and because of what it says - it is a story about somebody who converted to a more rigorous way of Islam and left a more worldly career because of a burning desire for Paradise (Leibovici 2007a, 171). Could this be read as a suggestive explanation for all the 'martyr's operations; religious fanaticism? If so, is that not a quite reductive suggestion being made implicitly by Leibovici's text - as if the promising thought of Paradise would be the sole motivator or explanation for the suicide missions of these young women? Disregarding any possible political, historical or social explanations, which, for instance, could have to do with the Israeli occupation of Palestine, with racism, poverty, oppression and as a result of all this, a sense of no future, and nothing left to lose. In the poetical statement quoted above, Leibovici writes that it should not be necessary to claim that neither apology nor criticism of the acts described forms part of the poetical investigation going on in *Chinese Portraits*. Regardless of that, the text always seems to be conveying a meaning of its own.<sup>204</sup>

### **The Remove of Literature**

In his reading of *transcript* Patrick Greaney writes about the relation on the page between the vast white space and the text. They relate to each other, he writes, as foreground and background, stressing the fact that "These quotations were chosen from a larger text corpus that appears negatively as white space." (Greaney 2010, 50.) Hence the white space is not neutral or empty, but actively points out that the presented text is just an excerpt and thus suggests the immensity of information, texts and documents lying underneath or behind this

---

<sup>204</sup> However, it should be argued that 'parroting a certain kind of mainstream media explanation' already is to do something else than the mainstream media are doing. In the context of conceptual literature and post-productive strategies, the reiteration always happens with a difference, since the change of environment or context can make you read the text differently. Actually, it might just make you read it. This underlines how intricate the discussion is of when something is a reproduction and when it is a critique.

tiny representation. That is not only the case with the works of Bäcker and Leibovici, but also with that of Dischereit and - differently, but still very tellingly - Fitterman, where the visual material directly referred to is missing. Also the two books by Åke Hodell can, in different ways, be said to work with the void created by the white space on the page. In *CA36715 (J)* half and whole pages are left blank in an unsettling manner, all of a sudden, unexplained, interrupting the natural flow of the handwriting. It clearly refers to something that is not there - but to what we can only guess - until the handwriting begins again with the turn of a page. In *Orderbuch* the white space is much more disciplined and distributed meticulously in a repetitive system, which is only halted when the book comes to its very end, where the single entry on the full page is the (prison)number *CA36715 (J)*, the only one not crossed out, and followed by the ominous silence of the white page.<sup>205</sup> Using empty spaces or voids to mark or commemorate violent losses of lives is not a rare ploy in art. One could think of recent examples such as Micha Ulmann's *Denkmal zur Erinnerung an die Bücherverbrennung* (1995) - *Memorial for the book burning* - in Berlin; an underground installation of empty bookshelves situated in front of the old university library, where more than 20,000 books by Jews, Communists, Liberals and other 'enemies' of the Nazi regime were burned on May 10th 1933. The installation is visually accessed through a window in the ground. In the evening the installation is lit, so the white light shines so heavily in the dark above ground that it almost looks like a fire. Another example could be *The Voids* in Daniel Liebeskind's *Jüdisches Museum Berlin* (2000) - *Jewish Museum* - in Berlin. The voids consist of five internal towers, running vertically through the building, cold and raw and dark, without heating or air conditioning. To be in these voids is a very physical experience - not the least because one stands or walks on top of hundreds or thousands of thick, sculptured steel faces made by Menashe Kadishman. In the raw concrete one feels the clear absence of *something* or rather: somebody. Régine Robin's artistic photo book *L'Immense fatigue des pierres* (1999) - *The Immense Weariness of Stones* - has a chapter solely consisting of 51 empty picture frames. In Marianne Hirsch' reading "These refer not only to the family members who were killed in the Holocaust or who were forgotten (...) . They are also representations of the loss of their very traces, in photographs and on the surface of objects they once held in their hands. Such are the gaps

---

<sup>205</sup> Read in the light of Bäcker's later *nachschrift 2*, *Orderbuch* becomes even more scary, as quoted above: "if the block record keeper mistakenly adds the annotation "deceased" to a number, such an error can be subsequently corrected simply by executing the bearer of the number" (Greaney 2010, 39).



around which our archives are constructed, and the challenge is not to fill the space with projections that would allow these gaps to be screened or disguised." (Hirsch 2012, 247–48.) As an example of a memorial using a similar strategy of the void, but not in relation to the Holocaust, Johan Dahlberg's prospected July 22 Memorial could be mentioned. The memorial - which has not yet been realized - is to commemorate the 2011 massacre that took place on the Norwegian island Utøya, where 69 people were killed.<sup>206</sup> The planned memorial consists of cutting out a slice of 1,000 cubic metre rock of the island, leaving an immense void, named *Memory Wound*.<sup>207</sup> Dahlberg himself states that the Memory Wound "reproduces the physical experience of taking away, reflecting the abrupt and permanent loss". ("Gaping Hole to Mark Breivik Victims" 2014.) It would be a mistake to think that what is absent is not there; one needs to *read* the blank pages or the voids. Also in a conceptual context it will not suffice to make do with the idea of blank pages or emptiness in a work of art. One has to read the absence in its physical and contextual particularity, as the American scholar Craig Dworkin very convincingly shows us in both *Reading the illegible* (Dworkin 2003b) and in *No Medium* (Dworkin 2013). The latter is a book-length study of blank, silent and empty artworks. Absence of meaning in relation to media does not exist.<sup>208</sup> Blank pages, he writes, also tell a story about the media itself, and "No single medium can be apprehended in isolation", for media, according to Dworkin, "only become legible in social contexts because they are not things, but rather activities" (Dworkin 2013, 28.) And this meaning has to be taken seriously, whether encountered on the pages of a book or in a museum where one of the challenges, as Hirsch puts it, can be *not* to fill the space with projections, but to let it be - to speak its silence or, to use a worn-down oxymoron that seems to be fitting here: let it be in its speaking silence. It is never saying nothing. Also the work of Reznikoff contains considerable white areas on the pages - but in a very different manner than in the case of the above-mentioned examples; as Reznikoff is not, judging from his formal choices, informed by strategies that stem from

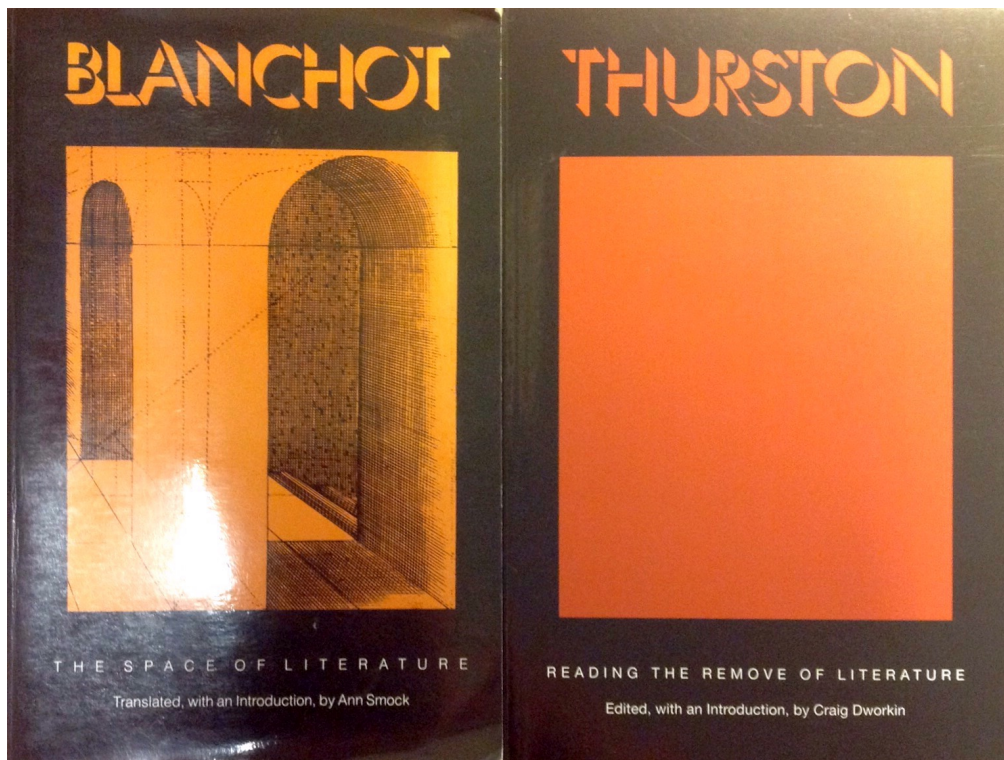
---

<sup>206</sup> In connection with the massacre on Utøya, a bomb was detonated in Oslo - the number of persons killed by Anders Behring Breivik on July 22, 2001, amounts to 77.

<sup>207</sup> Johan Dahlberg was announced winner of the closed competition for a 22 July Memorial on the 27th of February 2014; whether it is actually going to be realized is still up in the air - the memorial is somewhat controversial and is being heavily debated in Norway. In October 2014, it was decided to delay the beginning of the construction work by one year (see for instance: "Utøya-Minnesmerke Utsatt I Ett År" 2014).

<sup>208</sup> For an elaborate discussion of what a medium is or could be and when, see (Dworkin 2013, 28–33). His own concluding definition is as follows: "Media, from this perspective, consist of analyses of networked objects in specific social settings. As much acts of interpretation as material things, as much processes as objects, media are not merely storage mechanisms somehow independent of the acts of reading or recognizing the signs they record." (Dworkin 2013, 32.)

concretism and visual poetry. Still it should remind us that the *pause* as such, the empty space on the page that also exists after the line break, but not only there, has to do with *rhythm* - visually and sonically - and might be an intrinsic part of what we understand by and as *poetry*.



Also it may be important to mention that empty spaces, erasures and voids are not only used by artists who, in different ways, want to commemorate loss. What could be called *the remove of literature* is a commonly used strategy in conceptual writing. *Reading the Remove of Literature* (Thurston 2006) is also a title by the English author Nick Thurston, a complete edition of Maurice Blanchot's *The Space of Literature* with everything but Thurston's own notes erased from it.<sup>209</sup> As Dworkin writes: "Erasures obliterate, but they do also reveal; omissions within a system permit other elements to appear all the more clearly." (Dworkin 2013, 9.) Dworkin's own book is, in itself, a whole catalogue of artistic examples of removes that are not necessarily commemorating or serve a memorial function. Still a lot of the removes operate within a broader sphere of cultural memory.

---

<sup>209</sup> Se fig 15 b.



2001 it seemed like Denmark, where everybody is always talking about internationalization and globalization, was quite preoccupied with - Denmark. It is a common topos in a Prime Minister's speech to talk about his or her own country, which becomes evident if we compare the Danish speech to the Finnish one from the same year:

Finland och världen och Finland och Finland och Finland och grannländerna och det nordiska välfärdssamhället och de baltiska länderna och de nordiska länderna och Estland och Lettland och Litauen och Europeiska unionen och Finland och de baltiska länderna och Finland och Ryssland och Ryssland och Ryssland och Finland och Ryssland och Ryssland och Ryssland och det övriga Europa och Europeiska unionens medlemsstater och Nice och Europeiska unionen och Europeiska unionen och Europa och Europa och Europeiska unionen och Sverige och Europeiska unionen och Sverige och Balkan och Jugoslavien och Serbien och Jugoslavien.  
(P. B. Andersen 2010, 33)

But not only is the geopolitical reality different if we move 1500 kilometers to the Northeast - where Russia (Ryssland) and the Baltic countries (de baltiska länderna, Estland, Lettland, Litauen) are close neighbors; the world (världen) is also substantially bigger. Where the Danish speech starts by mentioning South Korea and Denmark and Denmark and Denmark and Denmark and Denmark, the Finnish speech starts by talking of Finland and the world and Finland and Finland and Finland and the neighbor countries and the Nordic welfare state (...) Where the Danish Prime Minister seems to be extremely preoccupied with Denmark, the Finnish Prime Minister mentions Russia just as many times as he does Finland, and Europe and the European Union even more times. Here the 'and' suggests another reading of the paratactical, namely that of inclusion - it is "Finland and the world". Compare that to the Danish Prime Minister's speech (in Andersen's poem), where Hjallerup Market is of the same size as that of Europe or South Korea. This is, of course, a politically informed reading. Depending on where the reader finds him or herself on the political spectrum, it will be a good or a bad thing for a country to be very preoccupied with itself. This is also a very reductive reading based on a very reduced text, that by removing and erasing permits another underlying structure of political attention in the speeches to become visible. When one reads Andersen's full text, it is also possible to track the development of a world history seen from different perspectives. In 2002 and 2004 the attack on the World Trade Center in New York and the following wars in Afghanistan and Iraq make their geographical mark on the texts -

these places are especially mentioned in the Danish and Norwegian speeches, but very few times in the Finnish; since the first two countries actively participated in the wars, whereas Finland did not. In 2005 everybody can focus fully on the tsunami that happened in Southeast Asia - since natural catastrophes are not politically sensible in terms of international politics and diplomacy. In that way another reading of the New Year's speeches would be to to it with an online search engine - the year and the name of the country are enough - as the poems in condensed form also comprise a larger history.

### **Art as Technique**

Vanessa Place, Franck Leibovici, Heimrad Bäcker, Charles Reznikoff, Esther Dischereit, Robert Fitterman, Åke Hodell and Paal Bjelke Andersen are all very different poets; but the books that I have mentioned here are part of the same tradition; the tradition of conceptual witness literature; documentary or pseudo-documentary. On an overall level, they display the same way of working with the material, they share the same basic methods of radical mimesis in the shape of appropriations, and the same curiosity in investigating how cultural form affects cultural content - to use this fairly suspicious dichotomy - and vice versa. With the exception of Andersen, they all address extreme violence and devastating atrocities in a very distanced and cool manner. Or more bluntly put and in the words of Vanessa Place: "What interests me is what happens when you put a hot content in a cool container."<sup>213</sup> Maybe this is done to enable us to change focus a bit, to be able to let it oscillate between form and content, to see the context, and, not least, the systems of different kinds of representation (of atrocities). Knowing that these representations - in their original context and time, before being turned into poetry, where they are being freed from exactly that - often have a performative quality in the sense that they have an immediate consequential impact. For instance in the shape of a verdict, or a specific kind of military engagement or other political action.

These pieces of documentary and pseudo-documentary conceptual witness literature, in all their heterogeneity, with their different methods, interests and constraints, are all activating collective memories on their way through the different archives, but they are also, at the same time, producing new memories as they record their own, original routes through the archives

---

<sup>213</sup> From the *Poets & Critics Seminar* on and with Vanessa Place at Paris Est, France, on September 29-30 2011: <http://poetscriticsparisest.blogspot.dk/2011/07/vanessa-place-paris-est-marne-la-vallee.html>

in the form of books and practice. These poems obtain their meaning from the situation that arises in between the context from which they (pretend to) derive and from the context of art and literature, in which they are now situated. And in the tension that will not stop oscillating on this threshold.

As I see it, one of the main projects on which conceptual witness literature has embarked is to try to develop a new form, another one, and to focus on it - another way of telling the stories, to investigate life and society more truthfully. An attempt to develop an adequate form of realism, a radical mimesis through which we get closer to describing the world - as must always be the ambition if one regards this kind of conceptual literature as, basically, a radical kind of realism. That ambition seems to be apparent in contemporary conceptual writing; a will to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known, to quote the Russian formalist Viktor Shklovsky from his famous essay from 1917; *Art as Technique* (Lemon et al. 2012). And mind you; these things might not be things and objects at all, they might be relations or representational systems. One of the methods much conceptual writing is using in this attempt - to see the world as it is - is to delve into how it is being mediated. The demanding challenge for the writer, then, is how to not just reiterate this mediation. How to destabilize it just a tiny bit, to make it strange in the Schlovskian sense, instead of reproducing it, so what is already known can be perceived as was it for the first time. To achieve this effect, Leibovici, for example, cuts up and leaves out seemingly random parts of the documentary material that he is using. Place, as another example, does the opposite by radicalizing the documentary practice in her use of everything. This is how they let us access the hot content: using these cool containers.

## 7. BILLEDTEKST UDEN BILLEDER: Robert Fittermans *Holocaust Museum*

Som både Walter Benjamin, Roland Barthes og Susan Sontag har vist i forhold til fotografiet, er billedteksten altafgørende for hvad vi tror vi ser; ændres den forankrende tekst, ændrer værket fundamentalt betydning.<sup>214</sup> I det perspektiv kunne det være interessant at spørge: Hvad sker der med billedteksten når der ikke længere er et billede den kan kontekstualisere? Når den står alene og referere til en referent der ikke mere er til stede. Det er en af de ting der bliver undersøgt af den amerikanske forfatter Robert Fitterman i bogen *Holocaust Museum*, der udkom første gang i 2011 og siden er blevet optrykt flere gange i både USA og Storbritannien. Sammen med forfattere som Kenneth Goldsmith, Christian Bök, Derek Beaulieu, Caroline Bergvall og Vanessa Place, regnes Fitterman for at være en af de førende eksponenter for den samtidige internationale konceptuelle litteratur. Også som teoretiker. Sammen med Place udgav han i 2009 det betydningsfulde manifest *Notes on Conceptualisms* der udkom på dansk i 2012 som *Notater om Konceptualismer* (Place & Fitterman 2009; Place & Fitterman 2012).

*Holocaust Museum* er et stykke post-produktivt konceptuelt vidnesbyrdlitteratur der i høj grad beskæftiger sig med repræsentationen af Holocaust.<sup>215</sup> I den 124 sider korte bog produceres billedtekster fra et mindre udvalg af de knap 18.000 billeder der findes online hos United States Holocaust Memorial Museum (USHMM), der fysisk befinder sig i Washington, D.C.; teksterne optrykkes uden en gengivelse af de fotografier de oprindeligt er skrevet for at forankre. Tre citater indleder bogen - ét af den tjekkisk-fødte mediefilosof Vilém Flusser, fra hans *Towards a Philosophy of Photography*, ét af den amerikanske forfatter Charles Reznikoff fra *Holocaust*, og ét af den østrigske fotograf og forfatter Heimrad Bäcker fra den engelske

---

<sup>214</sup> Sontags konkrete eksempel er fra 90'ernes krige på Balkan, hvor de samme fotografier af dræbte børn blev distribueret ved både serbiske og kroatisk propaganda-møder og brugt som en art had- og hævnansporende bevismateriale for modpartens bestialitet (Sontag 2003a, 13-14). Benjamin skriver bl.a. i essayet "Lille fotografihistorie": "Bliver billedteksten ikke optagelsens vigtigste bestanddel?" (Benjamin 1998, 80). Barthes skriver i essayet "Billedets retorik" om hvordan billedteksten sædvanligvis forankrer billedets denotative meddelelse, og på den måde fortæller os hvad der er det centrale i billedet, hvad vi skal se (Barthes 1980, 47-51). Forbindelsen mellem tekst og billede, skriver han videre, har siden bogens fremkomst været normen: "For at finde nogle billeder, som ikke optræder i sammenhæng med ord, må man sikkert gå tilbage til delvist analfabetiske samfund, dvs. til en tilstand, hvor billedet stadig var piktografisk (...)" (Barthes 1980, 47).

<sup>215</sup> For mere om Holocaustrepræsentationer i/og den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur se kapitlerne Konceptuelle vidnesbyrd: *Statement of Facts* og Hot Content in Cool Containers.

oversættelse af *nachschrift*; *transcript*. I sin fotografifilosofi hævder Flusser blandt andet, at fotografiet ikke blot er en reproduktionsteknologi, men en teknologi der i sig selv påvirker og konstituerer den virkelighed den så at sige fremfører (Flusser 1984). Et argument der kunne siges implicit at blive fremført i *Holocaust Museum*, er at det samme gør sig gældende for billedteksten som genre betragtet. At den både påvirker og så at sige konstituerer det billede den akkompagnere. Med hensyn til referencerne til Reznikoff og Bäcker, markerer Fitterman både et slægtskab med og sikkert også en direkte inspiration fra deres arbejder.

Reznikoff, der på samme måde som Fitterman og Bäcker som udgangspunkt arbejder dokumentarisk, post-producerer og modificerer konkret afgivne vidnesbyrd fra Nürnbergprocesserne. Reznikoff inddeler sine digte i 12 underafsnit efter kategori.<sup>216</sup> Fitterman har inddelt sine digte i 17 lignende underafsnit, som jeg gennemgår grundigere nedenfor.<sup>217</sup> Hvor Reznikoff orkestrerer stoffet i *Holocaust* (Reznikoff 1975) så det ligner mere traditionelle eller konventionelle digte med en markeret slutning, en lille slag med halen, klare (linje)skift mellem både vers og strofer og en tydeligt narrativ (poetisk) fortælling i det enkelte digt, er metoden i *nachschrift* (Bäcker 1986) en anden: Bäcker isolerer, forkorter - og modificere også i visse tilfælde - citater fra en mængde forskellige kilder. Det gør det overordnede indtryk mindre fortællende og forklaret. Hos Bäcker er tekststykkerne revet ud af forskellige sammenhænge, som man som læser kan blive forvirret over - eller måske nysgerrig på at undersøge nøjere. Hos Reznikoff er det meste af den nødvendige information allerede til stede i tekster der har en tendens til at arbejde i afsluttede forløb, der måske gør det lettere at identificere som en litteratur der igennem sin narration tillader læseren at lade sig rive med. Fitterman stiller sine billedtekster op, den ene efter den anden, rå, uforklarede, uændrede og kun manipulerede i deres omgivelser: at de er flyttet ud af deres oprindelige sammenhæng, væk fra fotografierne, væk fra det amerikanske Holocaustmuseum(s hjemmeside) og over i bogen: *Holocaust Museum*. Og så selvfølgelig manipuleret i udvælgelsen og rækkefølgen, sekvenserne de optræder i.

---

<sup>216</sup> Overskrifterne hos Reznikoff er: Deportation, Invasion, Research, Ghettos, Massacres, Gas Chambers and Gas Trucks, Work Camps, Children, Entertainment, Mass Graves, Marches, Escapes.

<sup>217</sup> Overskrifterne hos Fitterman: Propaganda, Family Photographs, Boycotts, Burning of Books, The Science of Race, Gypsies, Deportation, Concentration Camps, Uniforms, Shoes, Jewelry, Hair, Zyklon B Canisters, Gas Chambers, Mass Graves, American Soldiers, Liberation.



Umiddelbart præges bogen af en vis monotoni, tonen af en matter-of-factness, en selvsikkerhed der sikkert er kendetegnende for billedteksten som sådan - en deiktisk pegen, der her også samtidig underliggøres når det der peges på er fraværende. Det er en effekt der træder særligt tydeligt frem i parenteserne i en tekst som denne:

Nazi propaganda slide featuring images of Wilhelm Gustloff, leader of the NSDAP's foreign organization in Switzerland (left), and David Frankfurter, the Jewish student who assassinated him in 1936 (right). [Photograph #49763]  
(Fitterman 2012, 19.)

Fotografiet mangler som referent. Et sted hvor øjnene kan vandre, der er ingen visuelle detaljer, ingen forgrund eller baggrund, kun tekstens hårde flade; hvordan Wilhelm Gustloff eller David Frankfurter ser ud, for eksempel, er overladt til en eventuel viden og ellers helt til den enkeltes forestillinger. Dog bliver Gustloff sandsynligvis placeret til venstre og Frankfurter til højre i læserens forestilling; regibemærkningerne hjælper med til at møblere læserens indre rum, placere det sete i det forestillede - forudsat at man altså ser noget for sig når man læser ovenstående. Bemærk også henvisningen i firkantende parenteser til billedets plads i USHMM-samlingen; det er en teksttype der epiforisk findes i halen på samtlige (billede)tekster i bogen. Disse tekster er både kildehenvisninger, samtidig med at de kommer til at fungere som et ekstratydeligt punktum i læsningen. Et ekstra stop. Der i sig selv kan virke tilbage på og ændre den tekst man netop har læst, som det for eksempel er tilfældet i tekster som disse:

View of the former Kaiserwald concentration camp. [Photograph #96898]

View of the former Kaiserwald concentration camp. [Photograph #96896]  
(Fitterman 2012, 58.)

I ovenstående eksempel kan man tale om at den firkantede parentes, arkivnummeret, næsten bliver et *punctum* i Roland Barthes' forstand.<sup>218</sup> Det er på grund af variationen af det sidste tal, at vi forstår at det ikke er den samme tekst, det samme billede, men et andet billede af det

---

<sup>218</sup> Et *punctum* definerer Barthes som den specifikke oplevelse af detaljen og af tiden i fotografiet, erkendelsen af at objekter kan åbne ind til noget affektivt: "... det betyder også stik, lille hul, lille plet, lille afbrydelse – og tillige øje på en terning, point i et spil. *Punctum* i et foto, det er dette tilfældige i det der *prikker* til mig, (men også sårer mig, piner mig)." (Barthes 1983, 37–38.)

samme motiv. Man sidder og kigger lidt - og så ser man det. Det får en markant betydning og effekt flere steder i bogen, hvor teksterne der enten er ordrette gentagelser af andre tekster eller ganske lette variationer over disse. I kraft af nummeret bliver deres egne. På de måde bliver de på nærmest performativ vis, via bogens narratologiske opbygning som jeg vender tilbage til om et øjeblik, til en øget mængde, og ikke bare en gentagelse af det der var der i forvejen. Flere - nye - amerikanske befriende soldater, de myldrer frem, flere lig og flere massegrave, nye lig, flere fængslede SS-vagter, flere kvindelige overlevende samles foran deres barakker.<sup>219</sup>

Overordnet danner de 17 afsnit i *Holocaust Museum* et forløb der i makrostrukturen mimer en kronologi, ligesom det er tilfældet med Reznikoffs *Holocaust* der indledes med *Deportations* og ender i de store *Marches*, efterhånden som koncentrationslejrene skulle rømmes på grund af allierede styrkers avancement, og endelig: *Escapes*. *Holocaust Museum* indledes med afsnittet *Propaganda*; antijødisk, racistisk, religiøst, pro Anschluß Österreichs. Dernæst *Family Photographs*; førkrigsportrætter, familier, fester, skole, ferie, fritid. *Boycotts*; boykots af jøder og jødiske handlende, ofte fysisk forestået af SA. *Burning of Books*; bogbrændinger, særligt studerende er aktive. *The Science of Race*; ideologisk 'videnskabeligt funderet' undervisningsmateriale, eugenik, racehygiejne. *Gypsies*; sigøjnere fra hele Europa bliver interneret og henrettet, også folk der er beslægtede med sigøjnere bliver steriliseret med mere. *Deportation*; jøder fra hele Europa bliver deporteret til koncentrationslejrene, den store og for mange dødelige rejse i tog, et klassisk Holocaustvidnesbyrd topoi.<sup>220</sup> *Concentration Camps*; indledende ses koncentrationslejrene ude- og oppefra, billederne stammer fra befrielserne, amerikanske soldater, enkelte lig og overlevende, ellers snapshotagtige lejrdetaljer. *Uniforms*; fra lejren til indbyggerne i dem, et væld af forskellige (typer) uniformer, dette totalt uniformerede fremstår næsten afhumaniseret - ihvertfald er det hele tiden uniformen der ses frem for den enkelte, mennesket. *Shoes*; sko bliver fremstillet af forhåndenværende materiale af fanger og jøder i lejre og ghettoer, bunker af henrettedes sko, de ting der kan gemmes i sko, i hælene, og fraværet af sko, til sidst: barfodede civile tyske kvinder der bliver tvunget til at se på og gå iblandt de genåbnede massegrave. *Jewelry*;

---

<sup>219</sup> For eksempler på (lettere varierede) gentagelser se for eksempel (Fitterman 2012, 58, 72–74, 93, 98, 100–103, 107–109, 116–118, 121–122).

<sup>220</sup> Jf. for eksempel Jorge Semprún's debutværk; *Den Store Rejse* (Semprún 1964).

konfiskerede juveler og smykker, krucifikser båret af jøder der levede under jorden i de besatte områder. *Hair*; enorme mængder kvindehår pakket i baller i Auschwitz' lagerhaller, klar til at sende til Tyskland, franske modstandsfolk barberer håret af en 'tyskertøs', en jødisk pige i skjul har farvet håret blond, en planche forklarer arveanlæg der bestemmer hårfarve. *Zyklon B Canisters*; Zyklon B-dåser fundet, dåserne er tydeligt markerede som dødbringende. Bemærk hvordan de sidste fem afsnit alle arbejder metonymisk og synekdotisk, måske i en operationalisering af en anden måde at begribe omfanget af døde på; bunkerne af hår, sko, smykker. Umenneskeliggørelsen; uniformer frem for individer. Det hele metonymisk forbundet med de par Zyklon B-dåser der findes i næste afsnit, der - næsten demonstrativt - er bogens korteste afsnit. Kun to tekststykker. Disse Zyklon B-dåser resulterer i de enorme bunker af lig der findes overalt i bogen. På samme måde som uniformer måske mere indlysende markerer (symboliserer) tilhørsforhold, gør smykker og hår(farve) det også. Og på samme måde som en forkert uniform kan betyde forskellen på liv og død, kan forkerte (eller 'rigtige' (religiøse)) smykker og hårfarver det også. Bogen fortsætter med *Gas Chambers*; gaskamrenes og krematoriernes arkitektur, de første præsenteres som bade, der ligger bunker af tøj foran dem, i de sidste: bunker af ligrester, knogler. *Mass Graves*; efter gaskamre og krematorier kommer massegrave. Som i afsnittet om koncentrationslejrene er det også her tydeligt at det absolut overvejende dokumentationsmateriale stammer fra lejrenes befrielse, det er altså ikke etableringen af massegravene vi har fotografier af, ikke den daglige 'drift' af udryddelseslejrene og massegravene, men derimod genåbningen af dem, men også hvordan de er organiseret, bygget, hvordan ligene *pakkes*, for at der kan være flest mulige. Lokale civile tyskere bliver af de allierede tvunget til at bevidne massegravene, de mange lig. *American Soldiers*; i dette og det følgende afsnit er der et stærkt internt forløb, befrielsen, kapitulationen, en tid der går, man får fornemmelsen af: hurtigt. Tropper bevæger sig frem igennem en geografi, imens de tyske tropper overgiver sig til amerikanerne. Amerikanske soldater forskellige steder i Tyskland. Amerikanske soldater går i land i Nordmandiet. Amerikanske soldater holder Thanksgiving i Paris. Amerikanske soldater marcherer igennem Brandenburger Tor, de mødes med russiske soldater i Berlin og i Linz, de overlevende fra lejrene sammen med amerikanske soldater, amerikanske soldater blandt lig, blandt ruiner af byer, på vej frem overalt i Tyskland og Østrig. *Liberation*; lejrene befries, der krydsklippes i begyndelsen imellem franskmænd, spaniere, belgiere, rumænere, hollændere, russere, albanere, polakker, jøder der alle fejrer. SS-vagterne bliver anholdt. Massegrave og ligdynger

ved krematorierne afsløres. SS-vagter der brænder fangerne inde for selv at flygte. I slutningen af teksten krydsklippes der mellem de hovedsagligt kvindelige overlevende, der samler sig uden for barakkerne i de befriede lejre, og en lang række portrætter af de mange mennesker i forskellige *displaced persons camps*. Den store rejse hjem skal først til at begynde. En rejse mange ikke vil overleve. Også denne rejse tilbage har en fast plads i Holocaust-vidnesbyrdlitteraturen.<sup>221</sup>

Samtidig med at der altså via inddelingen af de forskellige afsnit er et klart forløb fra førkrig til efterkrig, er teksterne der optræder i de enkelte afsnit overordnet set ikke underlagt samme kronologi. Her er tiden opløst, logikken der har organiseret dem lader til at være søgemaskinen på USHMM's hjemmeside.<sup>222</sup> Der er altså to tidslige repræsentationsmåder til stede samtidig i *Holocaust Museum* - den diakrone og den synkrone; både den horisontale historie<sup>223</sup> og den vertikale database: ting vi ved om Holocaust.

## Stednavne

En ting der springer i øjnene når man læser *Holocaust Museum*, er de mange stednavne; navne på steder og på etniske, nationale og kulturelle tilhørsforhold, familienavne. Dette parataktiske virvar af europæiske stednavne med mere mimer et Europa i total opløsning; et synkront kaos, hvor mennesker fra alle mulige steder får den historie til fælles at de samles i udryddelseslejrene. Man må forestille sig lydsporet til disse billedtekster som en art babelsk kaudervælsk, eller, som Tadeusz Borowski skriver i sine vidnesbyrd om sproget der blev talt i Auschwitz; et "krematorie-esperanto" (Borowski 2009, 16). De mange forskellige typer uniformer der flimrer forbi læserens øjne i afsnittet *Uniforms*, er med til at indgive samme effekt, en visuel pendant til krematorie-esperantoen er alle disse *prison uniforms, camp uniforms, concentration camp uniforms, uniforms with distinctive badges, uniforms, Ustasa uniforms, uniforms of captains in the Hungarian army, Nazi military uniforms, uniforms of the Arrow Cross, military uniforms, scout uniforms, Polish army uniforms, not in uniforms, French military uniforms, striped prisoner uniforms, school uniforms, British uniforms, uniforms of the Danish Navy, uniforms of the Vichy fascist youth movement Moisson Nouvelles, volunteer service*

---

<sup>221</sup> Se for eksempel Tadeusz Borowski *Hos os i Auschwitz* (Borowski 2009) og Primo Levi *Tøbruddet* (Levi 2012).

<sup>222</sup> Charles Bernstein har vist hvordan teksterne efter al sandsynlighed er udvalgt, se: (Bernstein 2012).

<sup>223</sup> Med både stort og lille 'h', forstået som det der på engelsk hedder henholdsvis history og story.

*uniforms, uniforms of the Hungarian labor service, army uniforms, uniforms of the Danish Brigade in Sweden, Hashomer Hatzair uniforms, police uniforms, Maccabi Hatzair uniforms, UNRRA uniforms, uniforms of a Hungarian labor battalion* (Fitterman 2012, 62–68).

Stednavnene er tillige i høj grad med til at stedfæste det der dokumenteres og det der dokumenteres er stederne hvor tingene er sket og i forskellig skala også hvem det er sket for. Der finder en egentlig kortlægning sted, som når *Deportation*-afsnittet indledes med at nævne navnene på tre skibe der blev brugt til at deportere norske jøder til Tyskland:

View of the SS Gotenland, one of the ships used to deport Jews from Norway to Germany. Only 25 of the 760 Jews deported from Norway survived. [Photograph #89095]

View of the SS Donau, one of the ships used to deport Jews from Norway to Germany. On November 26, 1943 the Donau sailed with 530 Jews aboard, 345 of whom went directly to the gas chambers of Auschwitz. [Photograph #89094]

View of the SS Monte Rosa, one of the ships used to deport Jews from Norway to Germany. Of the 760 Jews deported from Norway by ship only 25 survived. [Photograph #89094]  
(Fitterman 2012, 48.)

En anden effekt de mange (fremmedartede) stedord har, er at de implicit opfordrer til en læsestrategi der sender læseren ud af teksten og i gang med at lede - eller i det mindste at google - efter historiske og geografiske sammenhænge. Når der mangler billeder bliver læseren måske nysgerrig nok til ikke kun at finde på dem selv, men også til at finde frem til dem - på nettet for eksempel. Bare på halvanden side er følgende KZ-(under)lejre nævnt: Dachau, Mauthausen, Buchenwald, Pocking, Novalky, Kaiserwald, Ohrdruf, Neuengamme, Plaszow, Majdanek (Fitterman 2012, 58–59). Hvad dækker de navne over? Den eneste paratekst af betydning bogen selv tilbyder, består i de *blurps* man kan læse på bagsiden, hvor tre fortalere giver deres kortfattede bud på hvorfor det er en god bog, hvad den handler om, hvordan den gør det.<sup>224</sup> Intet sted i bogen fremgår det for eksempel at kildeteksterne stammer fra USHMM, selvom det for en amerikansk læser nok vil være ganske nærliggende at forbinde bogens titel med netop det museum. Som når Patrick Greaney i sin efterskrift til den

---

<sup>224</sup> Al Filreis, Vanessa Place og Tim Atkins har skrevet et blurb på cirka 10 linjer hver.

engelske udgave af Bäckers *nachschrift; transcript* skriver at "knowledge of the Shoah becomes a project", kan man sige at det samme gør sig gældende i forbindelse med *Holocaust Museum* (Bäcker 2010, 152). Hermed ikke være sagt at *Holocaust Museums* kvalitet alene ligger i at den på en opbyggelig måde får sin læser til at opsøge viden om Holocaust og derved i nogen grad - med et uhyggeligt ord - at bevidstgøre sig. Det er blot en af bogens effekter. På samme måde som læseren bliver sendt ud af teksten, som jeg kalder det, må læseren også hele tiden orientere sig indad i forhold til bogen som et værk der fungerer på egne præmisser, med en intern dynamik og økonomi, og som - samtidig med referencen til de konkrete historisk stedfundne begivenheder - også skaber sit eget univers. For eksempel bliver en tekst som den følgende nærmest absurd komisk at læse i forhold til de omgivende tekster. Teksten kan læses som en kommentar til værdien af denne besættelse med at navngive steder, personer og tilhørsforhold så præcist som muligt - hvilket jo er en af vidnesbyrdlitteraturens kendetegn - når vi også skal vide hvad koncentrationslejrkommandantens hund hedder:

Majola, the mistress of commandant Amon Goeth, stands on the balcony of his villa in the Plaszow concentration camp with his dog Ralf. [Photograph #05287] (Fitterman 2012, 58.)

Imellem de mere deskriptive, distancerede tekster bryder pludselig andre typer narrativer frem, små historier med flere forskellige tidsplaner indskrevet der fremviser komprimerede billeder af Holocaustmaskineriets radius, i måden det virker på; over tid og i en form for årsag-virkningskæder. Hvordan reagerer Nazi-regimet hvis det finder ud af at en af dets betroede medarbejdere har jødisk familie for eksempel:

A German soldier stands guard in front of a castle. Pictured is Kurt Winterstein a member of the donor's<sup>225</sup> family. He was one of Hitler's personal drivers. When the Nazis found out that his mother was Gypsy they took him out of the army and sterilized him. [Photograph #33333] (Fitterman 2012, 43.)

Eller hvordan forsøgte SS-vagterne at skaffe sig af med beviser og vidner i forbindelse med en hastig retræte:

---

<sup>225</sup> *Donor* referer her til den eller de personer der har doneret fotografiet til USHMM.

Emaciated body of a prisoner at Landsberg, found by the liberating American 7th Army. Original caption reads: 'The Landsberg Atrocity: The emaciated bodies of Jewish prisoners bear evidence of the slow death by starvation they were undergoing before having been locked in their wooden huts by retreating Nazi prison guards, who set the huts afire and left. [Photograph #496555] (Fitterman 2012, 119–120.)

Og andre tekster, der måske nok ligner korte deskriptive forankringer af hvad vi ser på billedet, men som også i sig selv rejser en række spørgsmål; som hvorfor Joseph Schleifstein har sin koncentrationslejruniform på et eller to år efter han er blevet befriet for eksempel (Fitterman 2012, 64), eller om hvorfor de serbiske børn er afbilledet i Ustaša-uniformer<sup>226</sup> (Fitterman 2012, 63). Og barnet i denne tekst, hvor smilet i sig selv er uventet og derfor også rokker ved vante standardforestillinger om overlevende børn man måtte have, det skaber en usikkerhed hos læseren, hævder jeg, et Barthesk *punctum*, også uden billedet, dette smil:

A child survivor in a uniform stands smiling amid the rubble of Nordhausen concentration camp. [Photograph #42050] (Fitterman 2012, 63.)

### At komplicere billedet

*Holocaust Museum* er ikke et affirmativt værk, forstået på den måde at det ikke bare bekræfter vores forestillinger via billedtekster til billeder der er så kendte for os, at vi (næsten) kan klare os uden. Tværtimod er det et værk der destabiliserer betydning og aktiverer læseren. Robert Fitterman gør en sådan næsten umulig repræsentation af det kompleks af begivenheder vi kalder Holocaust, ny ved simpelthen at fjerne fotografierne, hvis billedtekster ofte umiddelbart opfattes som et neutralt appendiks til det egentlige værk, dokumentationen: fotografiet. Ved at bytte om på forgrund og baggrund - ved helt at fjerne forgrunden - sender Fitterman os tilbage på jagt efter billederne med nye øjne. Marianne Hirsch og Leo Spitzer har skrevet en artikel med udgangspunkt i USHMM's samling, om hvordan udvælgelsen af fotografier der skal dokumentere Holocaust, finder sted. På alle niveauer i udvælgelsen, skriver de, foregår der en form for (selv)censur der har at gøre med at billederne skal ligne noget vi allerede kender før vi synes de er passende. Det skal være enkelt og let afkodeligt:

---

<sup>226</sup> Ustaša er navnet på den nationalistiske, fascistiskinspirerede kroatisk terrororganisation der med støtte fra Aksemagterne regerede Kroatien i 1941-45; Ustaša er berygtet for omfattende folkedrab på særligt serbere, jøder og sigøjnere.

ulykkeligt, dystert og ikke for komplekst (Hirsch and Spitzer 2010, 170–73). Også når det kommer til al konceptuelt litteratur der arbejder post-produktivt, er det vigtigt at spørge til hvad det egentlig er den gør, hvordan den, så at sige, er blevet kurateret. Om den denaturaliserer det afbillede, velkendte post-producerede forlæg og derved netop skaber et komplekst væv af betydning der tydeliggør aspekter man ikke så før - eller om effekten omvendt bliver at vi netop stopper op ved den første, den bedste antagelse om hvad det hele handler om, om hvad der går (og er gået) for sig. Når et værk belaver sig så meget på kontekstualisering som for eksempel *Holocaust Museum* gør, hvad *gør* så den kontekstualisering ved værket, ved læsningen af det. Bliver læsningen blot affirmativ på den måde at vi bliver bekræftet i alt vi troede vi allerede vidste, uden af den grund at gives mulighed til at reflektere over hvad dét så er, hvad det vil sige, hvordan vores viden altid er situeret. Eller åbnes der op? Det er et spørgsmål man konkret må stille sig foran det enkelte værk.

Fitterman er med til at komplicere billedet i sin Holocaustrepræsentation alene igennem sin organisering af teksten, når han for eksempel samstiller - og derved også sidestiller - Auschwitzbødlernes handlinger med de franske modstandsfolks:

Bales of human hair ready for shipment to Germany found in one the [sic!] Auschwitz warehouses when the camp was liberated. In Auschwitz 7,000 kilo of human hair was found at liberation. [Photograph #66583]

Bales containing the hair of female prisoners lie in the courtyard of one of the warehouses in Auschwitz after the liberation. [Photograph #10867]

Members of the French resistance shear the hair of a young woman who consorted with the Germans during the occupation. [Photograph #81863]  
(Fitterman 2012, 84.)

Og billedet kompliceres yderligere i den efterfølgende tekst hvor man må formode at grunden til at kvinden ikke har noget hår, er at hun har overlevet en af udryddelseslejrene, men her oscillerer offeret for nazisternes gerninger (den jødiske kvinde) med offeret for modstandsfolkenes hævn ('tyskertøsen') et kort øjeblik:



Jewish women learn to sew in a vocational training workshop in Lodz. The woman in the back has her head fully covered since her hair still has not grown in since the war. [Photograph #60791]  
(Fitterman 2012, 85.)

Hirsch og Spitzer skriver om mange kuratorer og arkivarer der arbejder med fotografiske Holocaustrepræsentationer, at:

They display images that readily lend themselves to iconicization and repetition. But while this choice may allow them to stir viewers' emotions and to gain their sympathetic attention, it also impedes troubling the well-known narratives about this time. It restricts their visitors' engagement with the Holocaust's more complex - and less easily categorized - visual and historical landscape. And, in so doing, it delimits the rich interpretive possibilities that this vast archive of private and public photographs can open and enable.  
(Hirsch and Spitzer 2010, 173.)

Charles Bernstein læser billedernes fravær i *Holocaust Museum* som en metafor for det konkrete tab Holocaust har påført verden, de mange døde og forsvundne: "Page after page of catalog entries without photographs, names without faces, deeds without doers create a work more chilling than the original installation (...) Loss - erasure and absence - is made palpable by the marked suppression of the missing photographs." (Bernstein 2012.) Efterhånden som man læser bogen, skriver han, bliver listerne til litanier der rummer intrikate og frygtelige gentagelser, der samtidig virker som det tørreste, kedeligste materiale. Det er dette paradoks, foreslår jeg, denne neddæmpede nærmest kedelige fremstilling af det frygtelige, det frygteligsteog samtidig så familiære, Holocaustrepræsentationerne; der for alvor kan få os til at spærre øjnene op.





## 8. HVISKEN OG RASLEN: *Ein unbennanter Platz wird Eichengrün-Platz genannt* - en læsning af Esther Dischereit

I forbemærkningen til *Resterne fra Auschwitz* skriver den italienske filosof Giorgio Agamben at vi allerede ved rigeligt om hvordan udryddelserne af jøderne - og andre - fandt sted i forbindelse med Holocaust; " (...) helhedsbilleder må nu anses for at være tilvejebragt." Men "Ganske anderledes forholder det sig for udryddelsens etiske og politiske betydning, eller blot for den menneskelige forståelse af det, der skete - det vil, når alt kommer til alt, sige for dens aktualitet." (Agamben 2012, 2.) Hvad har Holocaust at sige os i dag, og hvordan kan det italesættes. Vi ved allerede rigeligt, men hvad ved vi egentlig. Og hvordan tilgå en viden om *det* historiske emne der er skrevet mest om overhovedet (Lassen 2011, 8), uden blot blindt at reproducere en Holocaustkonformistisk, Holocaustsentimental Holocaustkanon, med fare for at bedrive Holocaustkitsch? Alle de sammensatte ord om Holocaust som præfix, stammer fra den ungarnske forfatter og Holocaustoverlever Imre Kertész. I den berømte artikel "Hvem tilhører Auschwitz?" diskuterer Kertész hvem den *autentiske* erindring om Auschwitz tilhører, hvis vidnesbyrd der gælder, hvem der har den definatoriske kraft og magt. Ikke mindst kritiserer Kertész autenticitetsforkæmperne der vil monopolisere erindringen og sandheden og gøre den til deres alene - frem for til hele verdens erindring (Kertész 2007). At nærme sig hele det kompleks vi kalder for Holocaust, på en måde der bringer den stadige og samtidige relevans dette udgør i spil, og samtidig forsøge at undgå kitsch og konformisme, tør vel være udgangspunktet for alle de Holocaustrepræsentationer der findes i det jeg andetsteds har kaldt for en konceptuel vidnesbyrdlitteratur.<sup>227</sup> Mere konkret tænker jeg på arbejder af amerikanske Charles Reznikoff og Robert Fitterman, svenske Åke Hodell, østrigske Heimrad Bäcker og endelig tyske Esther Dischereit, hvis arbejde i og omkring den tyske by Dülmen dette kapitel skal handle om.<sup>228</sup>

Den 10. december 2008 navngav den daværende borgmester i Dülmen en plads der ikke tidligere havde haft noget navn. Pladsen fik navnet Eichengrün-Platz, opkaldt efter de jødiske

---

<sup>227</sup> Se Indledningen og kapitlet Konceptuelle vidnesbyrd i denne afhandling.

<sup>228</sup> se også kapitlerne Hot Content in Cool Containers og Billedtekst uden billeder for præsentationer og læsninger af konceptuelle holocaustrepræsentationer af Charles Reznikoff, Åke Hodell, Heimrad Bäcker, Robert Fitterman og Esther Dischereit.

Eichengrün-brødre der havde drevet varehus i Dülmen indtil de i 1939 blev deporteret. I forbindelse med navngivningsceremonien, blev også lydinstallationen *Ein unbennanter Platz wird Eichengrün-Platz genannt* indviet. Kunstnerne bag er forfatteren Esther Dischereit i samarbejde med den østrigske komponist Dieter Kaufmann. Også en hjemmeside blev lanceret med tekst- og lydprøver, kort over pladsen og et udsnit af Dülmen inklusiv en kort kontekstualisering a la ovenstående, og nedslag med fotografier og korte tekster over "spuren jüdischen lebens in dülmén".<sup>229</sup> Også den bilinguale *Vor den Hohen Feiertagen gab es ein Flüstern und Raschlen im Haus / Before the high Holy Days the House Was Full of Whisperings and Rustlings* (Dischereit 2009) er en del af projektet. Bogen er holdt i de samme farver som hjemmesiden - neongrøn, sort og hvid. I bogen findes et af de kort over Eichengrün-Platz der også findes på nettet, en tegning hvor den trekantede plads ses fra fugleperspektiv, og hvor de to lydinstallationers placering er angivet. Både på nettet og i bogen findes et kort forord af den tysk-amerikanske litterat Barbara Hahn. Bogen indeholder tillige to cd'er med den samlede lyd fra lydinstallationerne, teksterne til disse findes også i bogen i den tyske typograf Veruschka Götz' ganske iøjefaldende design.<sup>230</sup> I det følgende er det den stedsspecifikke lydinstallation *Ein unbennanter Platz wird Eichengrün-Platz genannt* på den fysiske Eichengrün-Platz i Dülmen som jeg vil fokusere på.<sup>231</sup>

### Stedsspecifik kunst

Den stedsspecifikke kunst som den blev etableret som genre i slutningen af 1960'erne og begyndelsen af 1970'erne, var kendetegnet ved nok at have et særdeles intrikat forhold til *stedet*, men ikke nødvendigvis til særlige medier eller materialer. Det der bandt genren sammen, skriver den danske kunsthistoriker Anne Ring Petersen, var et opgør med den autonome modernistiske skulptur der ubesværet kunne flyttes rundt og stilles op hvor det skulle være "fordi den ikke forholdt sig til stedets egenart" (Ring Petersen 2009, 386). Dischereits installation - hvor bog, netside, lydinstallation og også de forskellige opførelser af teksterne der finder sted rundt omkring i verden, hvor også dansere bliver involveret, der kan blive serveret jødisk mad og spillet jødisk musik i forbindelser med oplæsninger og performances - er at regne som en del af det samme værk. På den måde kan man sige at

---

<sup>229</sup> <http://www.eichengruen-platz.de/>

<sup>230</sup> Se kapitlet Hot Content in Cool Containers for en grundigere præsentation af bogen.

<sup>231</sup> Se Fig 2 a-b, 9 a-f, 10 a-b, 17 a-i.

Dischereits værk ikke er bundet til noget specifikt medium, det findes samtidig i mange forskellige medier, og er således også mobilt.<sup>232</sup> På samme måde som en bog eller en hjemmeside er mobil og altså kan være på mange steder på samme tid imodsætning til et (modernistisk) billede eller en skulptur, der også er mobile fordi de hviler i sig selv, men kun kan være ét sted ad gangen, som et anderledes feticheret og dyrebart objekt. Alligevel refererer alle dette åbne, udvidede værks dele entydigt mod den samme konkrete plads i Dülmen - der både står som et virkeligt eksempel, navnene der bliver læst op i installationen er navne på virkelige mennesker der levede i Dülmen, og som ikke lever (der) mere; men samtidig er Dülmen også en del af en helhed - en pars pro toto - et eksemplarisk uddrag der peger mod en større struktur eller historie; det vi blandt andet kalder Holocaust. Dét er også det diskursive sted der refereres til i Dischereits arbejde, den kollektive kulturelle erindring om den fælles nære fortid, frem for blot at være et værk der forholder sig til en fysisk og rumlig enhed, indgår og forholder værket sig samtidig til omsiggribende kulturelt definerede strukturer, der har med økonomi, politik, erindring og historie at gøre.<sup>233</sup>

Konkret udgøres Esther Dischereits lydinstallation af to lytteposter, ganske diskret udseende, næsten usynlige. Den første er placeret i pladsens sydende, i en hæk ved en bænk. Den anden er placeret ud mod pladsen og hænger, i form af en højtaler, over den. Selve pladsen er trekantet med tre caféer langs østsiden - én af dem, den største, et ismejeri, det mest velbesøgte, den anden også is & café, den tredje, hvor der ikke var gæster da jeg var der; en spansk restaurant/café. Langs pladsens vestside er der en vej. Jeg var der en søndag, den 13. april 2014, hvor der ikke var særligt trafikeret, men på hverdage, fik jeg at vide, er der ganske meget trafik der. Den korte side i pladsens sydende, med byens store centrale kirke umiddelbart bagved, pladsen og kirken er kun adskilt af en række murede bænke med træ til at sidde på. Bænkene udgør en del af Dischereits installation. Langs den røde husmur i mursten var bygget et stort espalier der kun var halvt vokset til da jeg var der - i det første milde forårsvejr, nogle timer midt på dagen. Der er nogle bænke umiddelbart foran espalieret

---

<sup>232</sup> Dischereits værk udgør altså et eksempel på det Majorie Perloff kalder en *differential text*, se side 73 i kapitlet Konceptuel litteratur.

<sup>233</sup> Petersen skriver med den amerikanske arkitekt og kunsthistoriker Miwon Kwon om det der forenede en række vidt forskellige kunstneres stedsspecifikke arbejder i 60'erne og 70'erne, at "... de ikke kun opfattede stedet som en fysisk og rumlig enhed. De så det snarere som en kulturelt defineret struktur med bånd til mere omfattende økonomiske, politiske og sociale strukturer." (Ring Petersen 2009, 389.)



af løvtræer. Derinde, blandt træerne, bagved bænken, står den ene af de to lydinstallationer, grøn og diskret, af metal, en højttaler og en fremskudt censor. Når nogen sætter sig, bliver installationen aktiveret, hvorved den afspiller én udaf 55 mulige *Klangzeichen*, lydmærker, (musik eller tale), tilfældigt hvilken. Lyden er ikke særlig høj. Man kan høre det hvis man sidder lige ud for højttaleren. Også på nabobænkene, men ikke på de bænke der udgør næste række før pladsens åbne areal. Eller det der skulle være pladsens åbne areal, for pladsen er fuldstændig fyldt med caféborde og -stole, de stod stort set ubenyttede hen da jeg var der, en massiv overkapacitet, der gør at det er svært frit at bevæge sig rundt på pladsen. Man må følge den relativt snævre sti der er skabt ned igennem den, hvor der ikke står caféborde og -stole, foran indgangen til butikkerne og deres facader. De mange borde og stole tvinger folk der for eksempel har købt en is og ikke vil sidde ved et bord og spise den, til at sætte sig ved bænkene ved første del af Dischereit-installationen. Bænkene hører ikke til nogen af de tre butikker, og kan bruges af alle. Disse bænke blev ganske flittigt brugt da jeg var der. Til venstre for bænkene, i det sydøstlige hjørne af pladsen, hænger installationens anden højttaler, fastgjort øverst og synligt på et gadeskilt, hvor man finder pladsen navn - Eichengrün-Platz - og nedenunder, lidt information om pladsens navn, dets årsag og den nazistiske fortid. Denne højttaler afspiller én gang dagligt, mellem klokken 8 og 20, ét udaf 37 mulige lydmærker af et minuts varighed. Det er tilfældigt og uberegneligt hvilket lydmærke der afspilles og hvornår. I modsætning til den første installation, er lydstyrken her ganske høj, så man kan høre det overalt på pladsen. Her opremses jødiske madopskrifter. Lydene på pladsen er meget forskellige i weekenden fra hverdagens (med mere trafikstøj), men også fra årstid til årstid. Om sommeren er der blade på træerne der står langs den trafikerede Borkener Straße og skærmer pladsen en smule - de dæmper også lyden fra installationen i forhold til vintertid, hvor lyden fra den store højttaler er mere rå, må man forestille sig. Medmindre der ligger sne, der så dæmper lyden på en anden måde. Midt på pladsen er også en skulptur i et metal, tre store heste der hver især har lagt hovedet op på hinandens rygge og på den måde står i en slags cirkel. Skulpturen er så lav at man ubesværet kan klatre op på den og ride, hvis man er et barn. Det var der mange børn der gjorde, da jeg var der, ligesom der var mange der morede sig ved at kravle igennem benene og under maverne på skulpturerne. Stien på pladsen foran butikkerne har et navn, Kleine Borkener Straße, og følger man den ned mod kirken, ligger der på hjørnet et stort varehus. Det var Eichengrüns gamle Modernes Kaufhaus, jævnfør mit fotografi af mindepladen nedenfor. Overtaget i 1939. Egentlig havde Dischereit tænkt sig at

navngivningen af pladsen, ceremonien, skulle have fundet sted der, men det var lokalpolitikere ikke interesserede i.<sup>234</sup>



De i alt 92 lydmærker består af en række forskelligartede teksttyper og fragmenter, nogle akkompagnerede af musik og andre lyde. I den første installation der aktiveres når man sætter sig på bænken, hører man forskellige stemmer, man fornemmer højtidsforberedelser, en masse hjemlige lyde, hvisken og raslen, spørgsmål og svar, korte narrativer, navne bliver opremset, remser, lister, der er meget mad, det hele fragmenteret, iturevet. De kulturelle markører er jødiske, situationerne hverdagslige, men det er også en hverdag hvor det fraværende bliver tydeligt. Jødiske navne, jødiske retter, adresser (hvor der boede jøder?), erhverv (der var besat af jøder?). Teksterne i den anden installation er alle madopskrifter fra tre jødiske kogebøger - på nær én, den *Rezepte* der redegør for kilderne til opskrifterne.<sup>235</sup> Man hører hvilke ingredienser man skal bruge, hvor meget, hvordan man skal gøre med det, hvor lang tid det skal have. Én af disse opskrifter lyder højt ud over pladsen én gang om

---

<sup>234</sup> Ifølge Esther Dischereit, personlig samtale 13/4/2014.

<sup>235</sup> "Frieda Hochstim, 'Koscheres Ambrosia', Ein jüdisches Kochbuch, Illustration: Gerhard Swoboda, Wien; *Küche der polnischen Juden*, Interpress, Warschau; *Beni's Family Cookbook, For the Jewish Holidays*, Written and Illustrated by Jane Breskin Zaiben, Henry Holt and Company, New York" (Dischereit 2009, 120).



dagen. Det er navne og opskrifter og lyde man ikke længere hører i Dülmen; "akustischen Denkmal" kalder den tyske litterat Christiane Zintzen disse lyd- og tekststykker i sin anmeldelse af *Vor den Hohen Feiertagen gab es ein Flüstern und Rascheln im Haus* (Zintzen 2010). Barbara Hahn skriver i sin introduktion, der både findes på hjemmesiden og i bogen, at "The soundmarks are situated in this tension between linguistic and musical polyphony. They demand of their readers and listeners only one thing: attention. Who is speaking here? Is that a quotation? What are we hearing? Is that a machine? Are those birds? Passing cars? A cello. An organ. Who is crying? Is that a human voice, or an artificially created tone?" (Hahn 2009, 9.) Dischereits værk er ikke let at få øje på, det er, også konkret, afdæmpet, man skal tæt på (installation 1) eller være heldig (installation 2)<sup>236</sup> for at høre det, det fordrer intimitet og opmærksomhed af sin læser og lytter, som Hahn skriver, det præsenterer ikke engang sig selv særlig tydeligt som kunstværk eller mindesmærke. For eksempel er der intet sted på pladsen hvor det fremgår hvem der har skabt dette værk eller hvad vi skal med det det. I det hele taget er installationen ikke let afkodelig, den er - også konkret - fuld af spørgsmål. For eksempel: "Wo kann ich hingehen und Schiwe sitzen?" (Dischereit 2009, 42.) "Heißt es der Program oder das Program?" (Dischereit 2009, 20.)

### **En fornemmelse for stedet: Eichengrün-Platz**

Foruden et par andre butikker, ligger der tre restauranter på Eichengrün-Platz. Det skaber en interessant stedspecifik pointe eller måske snarere dynamik, i forhold til hvor meget (jødisk) mad der indgår i Dischereits lydinstallation. Størstedelen af udendørsarealet er i dagtimerne dækket af stole, borde og bænke hvor der fortrinsvis bliver spist og drukket. Da jeg var der - midt på dagen en søndag i april - mest desserter og kaffe, is og øl. Den engelske geograf og sociolog Doreen Massey har i det indflydelsesrige essay "A Global Sense of Place" fra 1994, skrevet om hvordan *steder* må forstås som processuelle størrelser, der ikke er skarpt afgrænsede fra andre steder, eller indhegnede i forhold til den omgivende verden. Tværtimod er det mange steder der udgør stedet, eller stederne. Stederne har ikke en enkelt unik identitet, men er fulde af interne konflikter (Massey 2010, 145), og: "Der er en specificitet ved steder, som skyldes den kendsgerning, at hvert eneste sted er fokus for en specifik *blanding* af bredere og mere lokale sociale relationer." (Massey 2010, 146.) En vigtig pointe for Massey er

---

<sup>236</sup> Se Fig 9 a.

at denne åbenhed mod eller blanding med andre steder, på ingen måde underminerer det konkrete steds unikke egenart. Det er nødvendigt med en progressiv fornemmelse for stedet, skriver Massey, en global fornemmelse for det lokale, for hvordan mange geografiske og psyko-geografiske steder og tider er forbundne, men ikke er det på en særlig enkel måde. Der er brug for en global fornemmelse for stedet (Massey 2010, 147). For at vise hvordan man mere konkret og analytisk kan gå til værks, hvis man vil undersøge hvordan forskellige steder fletter sig ind i hinanden, beskriver Massey en tur fra sit hjem og til sit lokale indkøbscenter i kvarteret Kilburn i London (Massey 2010, 140–141). Selv en så ganske foreløbig skitse som den Massey opridser, tilbyder et par andre øjne at se med - øjne der specifikt fokuserer på alle de retninger, alle de steder, stederne udgøres af og på samme tid bevæger sig imod:

Folks ruter gennem stedet, deres foretrukne tilholdssteder i Kilburn, de kontakter, de knytter (fysisk eller per telefon eller brev eller i erindringen og fantasien) mellem her og resten af verden, er kolossalt forskellige. Hvis man i dag anerkender, at mennesker kan have mangfoldige identiteter, så kan samme pointe fremhæves i forbindelse med stederne.  
(Massey 2010, 141–142.)

Hvis man med fokus på maden foretager samme type skitsering på Eichengrün-Platz i Dülmen, som Massey gør det på Kilburn High Road i London, bliver det tydeligt hvor *blandet* stedet er. Ud over Dischereits lydinstallation med jødiske opskrifter oplæst på tysk med en tyk amerikansk accent, tilbyder pladsens tre restauranter som udgangspunkt hvert deres køkken. San Remo er italiensk, Casa Tapas spansk og Meg Mo fransk. Desuden hænger der på facaderne reklameskilte for de tyske øl Radeberger (Radeberg er en by i nærheden af Dresden i Sachsen), Jever (Jever er Kreisstadt i Friesland i Niedersachsen) og Dortmunder Kronen (der kommer fra Dortmund i Nordrhein-Westfalen). Ved på den måde at blive blandet med alt det andet mad, så at sige, genindskriver (opskrifterne på de) jødiske retter sig i den transnationale smeltedigel også Dülmen udgøres af. Før 1930'erne var meget af det jødiske mad der præsenteres her, også almindelig kost for ikke-jøder i Tyskland. Nu kommer det tilbage til et sted, hvor det ganske effektivt og ganske længe har været udslettet. Ikke, i Dischereits version, for at indtage en privilegeret position, men som jødisk mad på linje med tysk mad og spansk mad og fransk mad og italiensk mad og alt andet andet mad der bliver spist og erindret og fantaseret om på Eichengrün-Platz.

Den danske litterat Sten Pultz Moslund kritiserer grundigt og nuanceret visse transkulturelle og translokale globaliseringsteorier - en tradition Masseys arbejde indskriver sig i - for at være alt for orienterede mod stedet som produceret af mellemmenneskelige sociokulturelle relationer og diskurser på bekostning af stedets fysiske og ikke mindst kropsligt erfarede dimensioner; "På den måde kommer transkulturelle og translokale globaliseringsteorier om sted ofte til at fremstå som alt for universaliserende, for generelle og for kropsløse til at indfange den kompleksitet mellem migration, kultur og fysiske stedserfaringer, der er på færde på det enkelte lokale og konkrete sted." (Moslund 2013, 207.)<sup>237</sup> Det er som om stedet slet ikke betyder noget, skriver Moslund, fordi alting er i transit og bevægelse, og alligevel peger andre steder hen, for eksempel via stednavne. Fremmede stednavne på lokale steder er ikke primært et *der*, men et *her*, skriver Moslund. De er "primært den sanselige, affektive og erindringsbaserede hverdagserfaring af lige præcis den vej, der er en del af deres lokale sted, opvækst og væren (...) Stednavne løsriver sig i den daglige erfaring fra de fjerne steder, de historisk måtte referere til. Det heterogene og åbenlyst hybride sprog bliver på stedet et lokalt og samlende sprog (...) " (Moslund 2013, 217.) Dog anerkender Moslund Massey og andre humangeografers grundlæggende pointe omkring at stedet har mange identiteter samtidig, som netop fremkommer igennem forskellige relationer til stedet. Blot bør man, skriver Moslund; "i højere grad inddrage den umiddelbare, kropslige erfaring af stedet sammen med historiske, sociokulturelle og andre relationelle overvejelser" (Moslund 2013, 218). Kritikken er god og tankevækkende, og kan givetvis i nogen grad også rettes mod nærværende læsning; inddrager jeg kroppen og den konkrete, fysiske sanselighed nok i min læsning? Bevægelsen, vanen og pladsens rytme? Støj, lyde, larm og røre?<sup>238</sup> Givetvis ikke - men for at kunne lave en sådan læsning, er det nødvendigt at bruge meget *tid* på stedet, at komme tilbage, regelmæssigt, på forskellige tidspunkter, igen og igen, for at undersøge de mange steder som stedet er og så indgående man nu kan. Men af blandt andet praktiske årsager, har jeg kun tilbragt en enkelt dag på Eichengrün-Platz.

---

<sup>237</sup> Se også afsnittet "Stedet i litteraturen" i Indledningen og afsnittet om "Caroline Bergvall; *Ride* (2004)" i Performance-kapitlet, for mere om sammenhænge mellem krop, sted og geografi.

<sup>238</sup> Sidstnævnte er et dækket citat fra Henri Lefebvres introduktion til rytmeanalyse - i uddraget jeg citerer fra, er det byens og stedets rytme der undersøges, se Lefebvre 2010.

Anne Ring Petersen har skrevet en grundig præsentation af stedsspecificitet som en nyere kunsthistorisk genre, ikke mindst i forhold til installationen (Ring Petersen 2009, 383–409). En installation, skriver hun, danner en særlig rumlig ambiente, der ikke blot i fysisk forstand er et rum hvori beskueren kan tage ophold; "men også et sted med egen identitet og betydning. Et værkets sted." Og et værks stedsspecificitet er netop kendetegnet ved at lokaliteten bevidst udnyttes til at frembringe betydninger, hvorved en vis gensidighed eller udveksling i værkets betydningsproduktion opstår, og værket "både kommenterer og kommenteres af omgivelserne" (Ring Petersen 2009, 383). Forholdet er dynamisk og dialektisk. Via den amerikanske kunstner Robert Irwin skriver Petersen om hvordan værkets fortolkning af lokaliteten skaber en slags "destillation" af lokalitetens "utallige specifikke særtræk" (Ring Petersen 2009, 384). Den gensidigt kommenterende udveksling mellem Eichengrün-Platz og *Ein unbennanter Platz wird Eichengrün-Platz genannt* er subtil; Dischereit arbejder hele tiden med det bortnærværende, en diskret levendegørelse, hvor hun igennem værket insisterer på at gøre historien nærværende. Det der var her, det der ikke er her, men *kunne* have været her - er her også, lader det til at hendes værk siger. Det *diskrete*, som er et adjektiv jeg flere gange har benyttet mig af i min karakteristik af installationen, er nærmest ikke diskret nok i forhold til forfatterens egen intention. Dischereit var oprindeligt modstander af selv det lille skilt der forklarer pladsens navn, men byen insisterede på at det skulle være der.<sup>239</sup> Hun ville gerne at installationen var helt usynlig og ikke kontekstualiseret som mindesmærke, hvorved, er tanken vel, det også er let at kategorisere som et mindesmærke, et stykke historie, noget der ikke har noget med os at gøre. Istedet vil Dischereit at stemmerne skal blande sig, de levende og de døde imellem,<sup>240</sup> og lydinstallationen forsøger bemærkelsesværdigt nok måske netop ikke at "destillere" stedets specifikke særtræk så man ser noget særligt. Måske endda tværtimod. Den vil blande det man ser, opløse det ene i det andet. Som det var før Nazitysklands jødeforfølgelser, synes det implicitte udsagn at lyde. Også Barbara Hahn adresserer værkets diskrete, næste usynlige

---

<sup>239</sup> Personlig samtale. Dischereit sagde da vi var sammen den 13/4/2014, at hun betragtede hjemmesiden og bogen med cd'erne, som en del af pladsen. Årsagen var at jeg havde spurgt hende hvorfor hun ikke selv var krediteret på selve pladsen, fordi hun på en måde tænker at det ikke har noget med hende at gøre, sagde hun, hun vil gerne at værket taler for og som sig selv. Men er der ikke en risiko ved at gøre et mindesmærke for neutralt, dekontekstualiseret osv., spurgte jeg, jo, sagde hun, det er også derfor jeg tænker hjemmesiden og bogen som en uadskillelig del af installationen. På hjemmesiden er der også optegnet fragmenter af jødisk historie i byen, flere af stederne viste hun mig da vi gik rundt der.

<sup>240</sup> Se for eksempel Alana Sobelmans interview med Dischereit i The Jerusalem Post (Sobelman 2010).

tvetydighed, der, som hun skriver, arbejder stik modsat store, monumentale *Mahnmal*s, som man ikke kan undgå at se, som er umulige at ignorere: "As if there were an appropriate way to encounter what happened in Germany and in the countries occupied by Germany" - sådan arbejder Dischereit ikke. Hahn afslutter sit forord: "Quietly the installation objects to such an encounter with history. That is the great courage." (Hahn 2009, 9.)

Esther Dischereit forvandler med *Ein unbennanter Platz wird Eichengrün-Platz genannt* en lille, relativt ordinær plads - der før 2008 end ikke havde et navn - i en ligeså gennemsnitlig tysk by, til det den franske historiker Pierre Nora har kaldt for et *erindringssted* (Nora 1989).<sup>241</sup> Et erindringssted kan være snart sagt hvilket som helst kulturelt fænomen, hvor fortiden behandles med en *vilje til at huske* med henblik på og i forhold til en national identitet og selvforståelse. Et erindringssted består altid af minimum tre elementer; et materielt, et funktionelt og et symbolsk. Det materielle, der i dette eksempel består af den konkrete plads i Dülmen og også de mennesker der primært, relationelt, interagerer med den - Dülmen er præget af en almindelig lilleby-stemning, der bor ca 45.000 mennesker, byen ligger tæt på den betydeligt større Münster. Dülmen er ikke en stor turistmagnet - Eichengrün-Platz bliver altså primært brugt af byens egne borgere. Det funktionelle består i måden hvorpå erindringen bliver overført imellem mennesker - her udgøres de to lyinstallationers funktionelle element altså af deres lyd, selvsagt, og også af det lille skilt under skiltet med pladsens navn, med påskriften: "Gebrüder Eichengrün: bis 1938 inhaber des größten jüdischen Einzelhandelsgeschäftes in Dülmen. Platzbenennung am 10. Dezember 2008 stellvertretend für das aktive wirtschaftliche wirken jüdischer Geschäfte in Dülmen, die Opfer des Prologs am 09. November werden."<sup>242</sup> Erindringsstedets symbolske element udgøres af det performativ, der ved at referere til en specifik begivenhed som kun et relativt fåtal har gennem- eller oplevet, hævder er en væsentlig og generel erfaring, indskrevet i den fælles historie. I dette tilfælde Holocaust som det konkret manifesterede sig i Dülmen med pogromer og deportationer; med et resultat der i sit fravær er ganske nærværende i samtiden - der bor ingen jødiske familier i Dülmen i dag (Hahn 2009, 5). Stemmen - forstået som forfatterens eller værkets måske, det samlede udsagn, den samlede stemning - der træder særligt frem i Dischereits værk, er arkivets underligt spøgelsesagtige stemme; stedet er en del af Dülmen

---

<sup>241</sup> For mere om Pierre Nora og erindringssteder i en bredere sammenhæng, se kapitlet Kulturel erindring.

<sup>242</sup> Se Fig 2 b og 9 e.

der ikke længere er en del af den levende by, men alligevel igennem installationen næsten kontrafaktisk fremmanes dér, hvorved den ellers udryddede jødiske kultur igen bliver en levende del af byen daglige liv. Et liv jeg uforvarende kom til at blande mig i da jeg i forbindelse med dette arbejde tog billeder af pladsen fra forskellige vinkler. På et af billederne, får jeg øje på nu, på flere hundrede kilometers og mange måneders afstand, hilser en af mændene ved et af cafébordene på pladsen, på fotografen.<sup>243</sup>

## Erindringens æstetik

Den danske litterat Jacob Lund har i sin bog om *Erindringens æstetik* bemærket at postholocaust Holocaustrepræsentationer også i høj grad ofte er repræsentationer af forholdet til fortiden, såvel som det er en repræsentation af fortiden selv (Lund 2011, 29). Der er altså ofte dette metalag indskrevet når der erindres på anden hånd.<sup>244</sup>

Det, de [kunstnere der arbejder med post-erindring som metode] fremstiller, er således også deres egne hypermedierede erindringserfaringer. I deres værker er det selve erindringsarbejdet og det vanskelige forsøg på at vide, på andenhånd at forestille sig og få meninger ud af erfaringer, kunstnerne ikke selv har levet, som udgør erindringens genstand.  
(Lund 2011, 151.)

Esther Dischereit arbejder pseudo-dokumentarisk. Det pseudo-dokumentariske behandler konkrete historiske tildragelser ved at tage udgangspunkt i materiale fra enkeltbegivenheder der efter alt vi ved kunne have fundet sted, men altså ikke nødvendigvis har det. I stedet er det 'alment anderkendte' diskursive positioner der fremholdes, postproduceres og undersøges. For eksempel omhandlende vores forståelse af Holocaustvidnesbyrd i en undersøgelse af vores forestillinger og forhåndsviden om stedet, om fænomenet, hvad vi forventer os, hvad vi udleder af det aflæste. I forhold til arbejdet med Eichengrün-Platz har Dischereit brugt mange timer i byens forskellige arkiver, flere af dokumenterne der i forskellig form bruges i værket

---

<sup>243</sup> Se Fig 17 e.

<sup>244</sup> Esther Dischereit er i øvrigt fuldkommen bevidst om og tilsyneladende også inspireret af Marianne Hirsch' arbejde med postmemory, ligesom hun klart i forhold til de af hendes egne arbejder der omhandler Holocaust, forstår sig selv som 2. generations overlever: "I think that I would not have been able to do this if I would not have been the child of a Jewish mother who survived in hiding with my older sister". (Sobelman 2010.) I forordet til *Ich möchte, dass es mich etwas angeht* - en antologi af "literarische Positionen einer vierten Generation" - nævner Dischereit Hirsch og hendes arbejde (Dischereit 2015). I øvrigt er det Veruschka Götz der står bag layoutet af antologien, der i det typografiske layout ligner *Vor den Hohen...* ganske meget. For mere om postmemory, se kapitlet Hot Content in Cool Containers.

findes altså uden for poesien, men ikke nødvendigvis allesammen og ikke nødvendigvis i præcis den form de har fået i værker. Som der står på bagsiden af *Vor den Hohen...*:

Esther Dischereit erzählt in Text- und Klangzeichen vom jüdischen Leben, das vielleicht stattgefunden hat oder stattgefunden haben könnte oder stattfinden würde  
...  
(Dischereit 2009.)

I førømtalte bog diskuterer Lund - via Aristoteles - forskellen på *historie* og *digtning*. Citatet nedenfor er fra Aristoteles' *Poetikken*:

Det er nemlig ikke ved brugen af vers eller prosa, at historikeren og digteren adskiller sig fra hinanden (...); men forskellen ligger i dette, at den ene netop taler om noget, der er sket, den anden om noget sådant, der *kunne* ske. Derfor er digtning noget både mere filosofisk og mere seriøst end historie; for digtningen taler netop mere om det almene, mens historien taler om det enkeltvis.  
(Lund 2011, 113.)

I det lys kan den pseudo-dokumentariske digtning som den tager sig ud her, ses som en slags blanding mellem historie og digtning. Det manifesterer sig på den måde at det indeholder både historiens *enkeltvis* og stedsspecifikke (i Dischereits eksempel, historien om Dülmens nære fortid), og *samtidig* altså digtningens mere *almene* udsagn, for at sige det med Aristoteles. Dischereits værk - der ved at arbejde stedsspecifikt netop er mere specifikt end for eksempel Åke Hodells pseudo-dokumentariske Holocaustrepræsentationer, hvis udsagn eller undersøgelsesområde mere generaliseret forholder sig til Holocausts tilintetgørelsesmaskine<sup>245</sup> - taler på samme tid om noget der faktisk er sket her i Dülmen og om måden det *kunne* være sket på. Det er et karakteristika det pseudo-dokumentariske ifølge Lund har til fælles med vidnesbyrdet. Vidnesbyrdet, hævder Lund med Aristoteles' distinktioner in mente; "befinder sig mellem historieskrivning og digtning" - værket er ikke (længere) historie, men endnu ikke digt. Vidnesbyrdet befinder sig "mellem det universelle, det, der *kunne* ske, og det partikulære, det der faktisk *er* sket. Der er tale om en særlig repræsentationsmodus, der på én gang er tro mod de realhistoriske begivenheder og forsøger at involvere sine læsere og tilhørere (...)" (Lund 2011, 116.) Denne *særlige*

---

<sup>245</sup> Se Indledningen og kapitlet Hot Content in Cool Containers.

*repræsentationsmodus* er specifik "poetisk" (Lund 2011, 119). Formen hvormed vidnesbyrdet imiterer begivenhedernes universelle form og giver os - alle os der ikke var der selv - "adgang til det skete, og det, der hiver det skete ud af dets singularitet." Lund skriver her specifikt om forhold der gør sig gældende for vidnesbyrdlitteraturen, men min pointe er at alt hvad han skriver om den, tilsyneladende gælder på næsten lige fod for både den dokumentariske og den pseudo-dokumentariske konceptuelle vidnesbyrdlitteratur også. Som også Morten Lassen skriver, skal "fiktionstrækkene i vidnesbyrdet (...) ikke opfattes som ikke-faktuelle, men som en *anden* måde at nærme sig det faktuelle på" (Lassen 2011, 137).

Den æstetiske erindring handler altså ikke blot om "*hvad* der skete, men også om *erfaringen* af dette skete, og *hvordan* det erindres og søges videregivet til efterfølgende generationer," skriver Lund med hilsen til den tyske litterat og ekspert i kulturel erindring, Aleida Assmann (Lund 2011, 123). Og også den amerikanske historiker Jay Winter skriver i introduktionen til antologien *Performing the past*, der som sit genstandsfelt har forholdet mellem performativitet og kulturel erindring, om det performative paradoks at hver performativ gentagelse af noget allerede (aner)kendt også er en mulig fornyelse, forandring og forskudt vedligeholdelse; "For our purposes, it is useful to note that the performative act both describes a condition and recreates it." (Winter 2010, 12.) Men hvordan kan Dischereits lydinstallation siges at være performativ - hvad er det den beskriver, og hvad er det den (gen)skaber? Først og fremmest den hverdagslige, integrerede jødiske kultur som en selvfølgelig del af den tyske. Nazisternes etniske udrensning har fundet sted og resultaterne af den finder stadig sted i de områder der nåede at blive fuldkommen *rensede* og som følge deraf stadig er det i dag. Det er ikke et overstået politisk kapitel, men en kamp der konstant pågår; en kamp om definitionsmagt, en kamp om erindring og historie. Titlen på værket peger på dette, at *det* allerede var der inden værket var det, det var blot unavngivent, usynligt, men tilstede; *Ein unbennanter Platz wird Eichengrün-Platz genannt* genindskriver konkret lyde og navne og madopskrifter der ikke længere ellers - eller: af sig selv - indgår i det daglige liv i Dülmen. For eksempel ligger byen i et meget katolsk område, man hører mange kirkeklokker. Men nu indimellem igen akkompagneret af lyden af opskrifterne på blandt andet chrimsel og latkes. Ved en artist talk på Københavns Universitet talte Esther Dischereit selv meget kraftigt imod de mange europæiske Holocaustmonumenter der benytter sig af hebræisk eller jiddisch - som hun vist også selv var blevet opfordret til i forbindelse med monumentet i Dülmen; men,



sagde hun (på engelsk), tyske jøder talte tysk, ikke jiddisch, hun nægter at deltage i den udbredte udstødelse af jøderne fra tysk kultur, det er reelt det der sker, mener hun, en slags historieforfalskning (mit ord): "I would not go on repeating othering the other."<sup>246</sup> At nærme sig det sted hvor historie og erindring mødes igennem det performative, skriver Winter, understreger hvad historie og erindring har til fælles, og hvor vigtigt det er ikke at lave en alt for hård adskillelse mellem de to.<sup>247</sup> Winter skriver: "The performative enhances the overlap between history and memory because it borrows from both. It offers us truth statements rather than true statements (...)" (Winter 2010, 13.)

Den spanske forfatter og Holocaustoverlever Jorge Semprún, hvis debutroman *Den store rejse* (Semprún 1964) er blevet en klassiker i vidnesbyrdlitteraturen, har bevidst med den roman inkorporeret det forhold "at læserens *virkelige* viden og erindring om Holocaust er en integreret del af hans eller hendes æstetiske erfaring, når han eller hun præsenteres for *litteratur* om samme emne." (Lund 2011, 127.) Og det er præcis *den forudsatte viden eller kontekst* som også det pseudo-dokumentariske lever af. Semprún citeres hos Lund flere gange for at sige at for at det skrevne for alvor kan blive *sandt*, er den rene dokumentation ikke nok. Der må kunstgreb til; man bør behandle det dokumentariske materiale som fiktionsmateriale! (Lund 2011, 128–129.) I et interview med The Paris Review i 2007, siger Semprún selv om sin metode, som visse steder på samme tid er "a literary invention and a possible historical truth"; at "I don't believe I have ever invented anything that was not historically true" (Zanganeh 2007, 167–168). "Hvis vi ønsker at modvirke glemsel og holde erindringen i live," skriver Lund i samklang med blandt andre Semprún, "må vi (...) være åbne for forskellige repræsentationsformer, herunder fiktioniseringer" (Lund 2011, 152).

Jeg indledte med at referere til Imre Kertész' pointe om at det dokumentariske vidnesbyrd med alle sine kendsgerninger står i risiko for at stivne i en slags Holocaust-konformisme, der blot reproducerer vaneforestillinger og stereotyper, frem for faktisk at ansøre til refleksion

---

<sup>246</sup> Dischereit var på min invitation gæst ved IKK-festivalen, der løb af stablen den 3.-4. marts 2011 på Københavns Universitet.

<sup>247</sup> For en grundigere introduktion til historie og erindring i forbindelse med kulturel erindring, se kapitlet Kulturel erindring. Winter selv refererer gavmildt til en del af den teoretiske debat inden for den kulturelle erindring der netop handler om hvorvidt og hvordan disse begreber skal adskilles fra hinanden (Winter 2010, 22n5).

og afstedkomme en form for syn eller oplevelse af noget andet. "Ganske vist skjuler autenticiteten sig i detaljerne, men ikke nødvendigvis i genstandenes lighed med virkeligheden." (Kertész 2007, 10.); *ånden* og *sjælen* skal være autentisk, skriver Kertész.<sup>248</sup> Den pseudo-dokumentariske vidnesbyrdlitteratur står netop til regnskab i forhold til det man kunne kalde idéen om *kunstnerisk sandhed*. Her kan man ikke, for at mime Semprún, opfinde noget der ikke er historisk sandt. Og med et værk som Dischereits, må man spørge om det virker bekræftende i forhold til hvad man allerede synes at vide, og på den måde altså kommer til at udgøre endnu et bidrag til Holocaust-konformismens stivnen. Eller om det omvendt er et værk der virker øjen- eller måske her snarere: øreåbnende på læseren på en *anden* måde? Personligt holder jeg - sikkert ikke overraskende - på det sidste. Dischereits arbejde ligner ikke det sædvanlige Holocaust monument - for så vidt som det findes; monumentalt og enormt og uhyggeligt. *Ein unbennanter Platz wird Eichengrün-Platz genannt* maner stilfærdigt en bortnærværelse frem, og gør andre tider og steder nærværende igen i byen af i dag. I førørtalte interview forudsiger Jorge Semprún med sin ubetingende tro på litteraturen, både Marianne Hirsch' postmemory-begreb og Esther Dischereits Eichengrün-projekt:

I will always defend the legitimacy of literary fiction in expounding historical truth. (...) And I believe ardently that real memory, not historical and documentary memory but living memory, will be perpetuated only through literature. Because literature alone is capable of reinventing and regenerating truth. It is an extraordinary weapon, and you'll see that in ten or fifteen years, the reference material on the destruction of the Jews of Europe will include a collection of literary testimonies - ours, possibly, but also those of younger generations, who have not witnessed but will be able to imagine.  
(Zanganeh 2007, 168.)

I forbindelse med udstillingen *Vor den Hohen Feiertagen gab es ein Flüstern und Raschlen im Haus* på Goethe Institutet i Jerusalem i 2010,<sup>249</sup> blev Dischereit interviewet til The Jerusalem Post (Sobelman 2010). Dischereit får meget direkte taletid i interviewet, der former sig som en poetikalsk statement om projektet fra forfatteren; "I wanted to pick up the voices of those who lived and those who died, to intermingle the dead with the living." De levende er her

---

<sup>248</sup> En sådan statement rejser selvsagt et principielt spørgsmål om hvordan man i praksis afgør - og hvem der skal gøre det - om det nu også er den rigtige autentiske ånd og sjæl der er på spil ...

<sup>249</sup> Udstillingen løb af stablen fra den 19. juni til den 2. oktober 2010.

både de mennesker der lever i dag og oplever installationen, men de er også de jøder og jødiske familier der er skrevet ind i Dülmens historie, som overlevede Holocaust. Jeg blev nødt til at vælge, siger hun, ville jeg kun nævne folk der blev myrdet? Jeg ville blive nødt til at splitte familier. "When you think of a family, you think of them all." I det hele taget findes der som allerede antydnet en stærk metabevisthed til stede hos Dischereit, som også kan forklare den originale og atypiske udformning som mindesmærket på Eichengrün-Platz har fået. Værket er nemlig også, ifølge forfatteren selv, blevet til som direkte respons på de utallige Holocaust- mindesmærker over hele verden, hvis hovedformål er at "victimize the Jews, rather than to encourage the existence they once had and the places they populated.":

So in a way I'm saying that whatever side you were on - and most families were on the side of Hitler - you didn't manage to get rid of the Jews. And if you feel sorrow about it, that's fine. But even if you don't, they were here.  
(Sobelman 2010.)

Igen og igen gentager Dischereit at hun vil blande de levende og de døde, at lydinstallationen ikke kun kan være et monument for de døde - det ene monument efter det andet "for deadness", er for hende at se næsten en slags forsøg på at fuldbyrde tyskernes begravelse af jøderne.

## 9. KONCEPTUELLE VIDNESBYRD: Vanessa Places *Statement of Facts*

I dette kapitel vil jeg følge de spor der koncentrerer sig om henholdsvis det konceptuelle og om vidnesbyrdet, og om hvad de kunne have med hinanden at gøre. Jeg indleder med at introducere til den samtidige konceptuelle litteratur; mere specifikt til den eller de bevægelser der på engelsk går under navnet *Conceptual writing*, og som har eksisteret de sidste cirka 15 år.<sup>250</sup> Derefter vil jeg kort introducere til *Vidnesbyrdlitteraturen*, der særligt knytter sig til Holocaust eller Shoah, men som også knytter bredere an som litterær genre kendetegnet ved en række overordnede karakteristika. Vidnesbyrdlitteraturen er relevant i denne forbindelse af to årsager: For det første fordi der findes en konceptuel vidnesbyrdlitteratur og dokumentariske såvel som pseudo-dokumentariske konceptuelle repræsentationer af Holocaust / Shoah. Men også, og for det andet, fordi en del af den konceptuelle litteratur der omhandler andet end Holocaust og folkedrab kan ses som en art vidnesbyrdlitteratur. Som et eksempel på sidstnævnte vil jeg fremdrage første bind i *Tragodia*-trilogien; *Statement of Facts* skrevet af den amerikanske forfatter Vanessa Place og udgivet i 2010. Den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur arbejder i samme retning som den mere konventionelle ditto, men med andre midler, og for at tilvejebringe andre stemmer, andre vinkler, for at prøve, reportageagtigt og så sanddrueligt som muligt, at aflægge vidnesbyrd fra verden og verdens egne repræsentationer af sig selv, i en præsentation og et arrangement af eksisterende dokumenter der allerede for længst er skrevet af andre.

### Vidnesbyrdlitteratur

Kenneth Goldsmith og Vanessa Place proklamerer således den konceptuelle litteratur som vor tids store litterære opdagelse; præcis det samme gør den svenske litterat Horace Engdahl med vidnesbyrdlitteraturen. Det sker for sidstnævnte i "Philomelas tunge: indledende bemærkninger til vidnesbyrdlitteraturen" som Engdahl præsenterede første gang ved Det Svenske Akademis symposium i anledning af Nobelprisens 100 års jubilæum i 2001. Her var symposiets tema netop vidnesbyrdlitteratur. Året efter udkom artiklen på tryk. Her citerer

---

<sup>250</sup> I artikeludgaven af nærværende kapitel, følger der herefter et par afsnit der redegør for hvad jeg forstå ved konceptuel litteratur og konceptuel kunst. De afsnit trækker direkte på kapitlet Konceptuel litteratur. Derfor henviser jeg istedet til det og går jeg direkte videre til at introducere vidnesbyrdlitteraturen og den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur, og til at fortsætte læsningen af *Places Statement of Facts*. For nærlæsning af andre dele af *Statement of Facts*, se kapitlet Hot Contents in Cool Containers.

Engdahl forfatteren og Holocaustoverleveren Elie Wiesel for at sige at "Hvis grækerne opfandt tragedien, romerne epistlen og renæssancen sonetten, så har vores generation opfundet en ny litteratur, nemlig vidnesbyrdets." (Engdahl 2005, 20.) Der er indlysende indvendinger at gøre, skriver Engdahl, når man vil parre vidnesbyrdet med litteratur. Litteratur er på mange måder i selve sit væsen det modsatte af vidnesbyrdet; litteraturen nyder det privilegium at kunne tale om virkeligheden som den ikke er, uden at blive beskyldt for at lyve. Det er tilladt for vidnet at afgive fejlbehæftede vidnesbyrd, men det er ikke tilladt forfatteren at foregive at være vidne. Vidnets opgave er ikke at have ret, men at tale sandt: Man kan ikke være debattør og sandhedsvidne samtidig. "Vidnet udarbejder ingen teori, prædiker ingen doktrin, søger ikke at overbevise om sit verdenssyn," som Engdahl citerer franske Renaud Dulong (Engdahl 2005, 21); og netop i revolten mod forklaringerne er vidnesbyrdet og litteraturen solidariske (Engdahl 2005, 22). Vidnesbyrdet er mere end blot en sand historie; det har en direkte forbindelse med den handling der har fundet sted og med ofret for den. Vidnesbyrdet er efterfølgeren til en ond dåd, det er en af dens frugter, som Engdahl skriver, en anden er hævn (Engdahl 2005, 18). "Vidnesbyrdet i litteraturen er altså mere end en almindelig afslørende beretning. Til at begynde med skiller det sig ud på to afgørende måder: ved *at give dem, der er gjort tavse, stemme* og ved *at bevare offerets navn*." For at vidnesbyrdet skal fuldbyrdes kræver det et svar fra det menneskelige fællesskab (Engdahl 2005, 19). Eller som den italienske filosof Giorgio Agamben har formuleret det - og så fyndigt at netop det citat pryder hele forsiden på den danske udgave af *Resterne fra Auschwitz - Arkivet og vidnet*: "At blive et vidne er en af de grunde, der kan tilskynde en deporteret til at overleve i lejren." (Agamben 2012, 7.)

Vidnesbyrdets imperativ er altså at fortælle den subjektive verden som den er - så objektivt som muligt. Og allerhelst skal sproget hvorigennem denne fortælling fremtræder være så stilløst, naturligt og transparent som muligt - hvorved stilen jo træder tydeligt frem som en netop tilstræbt stilløs, naturlig og transparent stil. Jeg går i øvrigt ud fra at man selv indsætter sine anførselstegn her omkring det objektive, umedierede, stilløse og så videre. Den franske filosof Jacques Derrida skriver i sit berømte essay om vidnesbyrd og fiktion, *Demeure*, at:

"A witness and a testimony must always be exemplary. They must first be singular, whence the necessity of the instant: I am the only one to have seen this unique

thing, the only one to have heard or to have been put in the presence of this or that, at a determinate, indivisible instant; and you must believe me because you must believe me - this is the difference, essential to testimony, between belief and proof - you must believe me because I am irreplaceable. When I testify, I am unique and irreplaceable."

(Derrida 2000, 40)

I sine arbejder med *Erindringens æstetik*, anlægger den danske litterat og kunsthistoriker Jacob Lund et kulturelt erindrings-perspektiv på vidnesbyrdlitteraturen.<sup>251</sup> Her understreger han at selve begrebet kulturel erindring, hele repræsentationen af faktiske begivenheder og erindringer om fortiden, i høj grad beror på mediering, tekstualisering og forskellige kommunikationshandlinger (Lund 2011, 60). I forlængelse af Engdahls diktum om at vidnesbyrdet kræver et svar for at fuldbyrdes, skriver Lund: "Fællesskabet synes altså uløseligt knyttet til sproget; det menneskelige fællesskab hviler på kommunikation, på deling og samkvem gennem sproget: Fællesskabet skal 'lytte', fællesskabet skal 'svare'." (Lund 2011, 97.) Det at vidne bliver for vidnerne en del af en resubjektiviseringsbestræbelse, et forsøg på at blive " (...) reintegreret i det fælles menneskelige gennem selve dette igen at tage sproget i brug - det vil sige at indgå i selve kommunikationen uden at kere sig så meget om, *hvad* der kommunikeres, blot dette *at* der kommunikeres (...) " (Lund 2011, 78.)<sup>252</sup>

Ifølge Derrida er vidnesbyrdet altid først og fremmest en nærværende handling, altid autobiografisk. I første person fortæller det "the shareable and unshareable secret of what happened to me, to me, to me alone, the absolute secret of what I was in a position to live, see, hear, touch, sense and feel." (Derrida 2000, 43) Også fra en litteraturvidenskabelig betragtning deler vidnesbyrdet mange problemer med selvbiografien; ikke mindst dette, som blandt andre den danske litterat Per Stounbjerg har gjort opmærksom på, at begge ikke blot rekonstruerer fortiden, men derimod fortolker den (Lassen 2011, 53). Vidnet kan ikke erstattes af et andet vidne, den viden vidnet har, er singulær; på den måde bliver vidnet også

---

<sup>251</sup> For en bredere introduktion til kultural erindring og erindringsstudier se for eksempel (Huyssen 2003; Erll, Nünning, and Young 2008; Tilmans, Van Vree, and Winter 2010; Olick, Vinitzky-Seroussi, and Levy 2011; Erll 2011a; Thomsen 2012).

<sup>252</sup> Se også kapitlet om "Vidnesbyrdets kommunikation" i *Erindringens æstetik*, hvor Lund diskuterer sammenhængen mellem vidnesbyrd, sprog og subjekt nøjere. Herunder ikke mindst - og i forlængelse af bl.a. Primo Levi og Giorgio Agamben - den paradoksale (u)mulighed i at aflægge vidnesbyrd om fællesskabets opløsning for fællesskabet. Via den franske lingvist Émilie Benveniste skriver Lund blandt andet at sproget så at sige *er* fællesskabet og samtidig hele samfundets forudsætning (Lund 2011, 75-91)

forbundet med en art hemmelighed, siger Derrida. På vidnet kan man enten tro eller ikke tro. Jacob Lund skriver: "Verifikation og bevisførelse, etablering af 'sikker viden' er derfor fremmed for vidnesbyrdet – så snart det er garanteret og sikret som teoretisk bevis, kan det ikke længere være garanteret som vidnesbyrd." (Lund 2011, 100.) Hvor fiktionen skaber sine egne referencer, udmærker vidnesbyrdet sig ved at referer til "datoer, begivenheder og erfaringer, det ikke selv frembringer" (Lund 2011, 105). Med inspiration fra Derrida hedder det hos Lund:

Vidnesbyrdet implicerer muligheden for fiktion og løgn, for litteratur, i selve sin struktur. Hvis denne mulighed, som vidnesbyrdet ellers umiddelbart burde udelukke, ikke var til stede, ville der være tale om bevis og sikker viden, og det ville ikke længere fungere som vidnesbyrd. For at forblive vidnesbyrd må det lade sig hjemse af muligheden for at være litteratur.  
(Lund 2011, 105.)

Vidnesbyrdet rummer altså grundlæggende en uafgørlighed, der har at gøre med om man tror på det eller ej. På samme måde, skriver den danske litterat Morten Lassen, er det nærmere reglen end undtagelsen at vidnesbyrdet reflekterer eksplicit over det at aflægge vidnesbyrd (Lassen 2011, 9–10). "Kort sagt vidner vidnesbyrdet om det nødvendige i at nå frem til et særligt sprog som kan gengive den radikale erfaring, vidnet har været udsat for, og som har sat det uden for kollektivets fortolkningsfællesskab." En forfatter som den ungarske Holocaustoverlever Imre Kertész taler om det 'landsforviste sprog'; et sprog der ikke slår til. Det grundlæggende problem i vidnesbyrdene fra Holocaust og fra andre forbrydelser mod menneskeheden bliver hvordan man kan beskrive det ubeskrivelige. "Vidnets opgave i retssalen er at være så objektiv som overhovedet muligt. En dommer vil ikke høre, hvordan et trafikuheld oplevedes, men udelukkende hvad der skete." Primo Levi har sagt om *Hvis dette er et menneske*, at den er skrevet: "som et vidne i en retssal ville tale (...). Hvad jeg ønskede var at referere kendsgerninger." (Lassen 2011, 45.) Et andet næsten konstituerende træk ved vidnesbyrdlitteraturen er, ifølge Lassen, at den gentager det samme vidnesbyrd igen og igen i forskellige versioner; således eksisterer der mindst fire forskellige versioner af Primo Levis *Hvis dette er et menneske*, Elie Wiesels *Natten* findes i mindst tre forskellige versioner<sup>253</sup> og

---

<sup>253</sup> "(som for øvrigt på afgørende punkter modsiges af senere vidnesbyrd)" (Lassen 2011, 163–164)

Jorge Semprún hævder at skrive på en uendelig tekst med baggrund i hans oplevelser i Buchenwald (Lassen 2011, 163–164).

### Statement of Facts

Inden for den konceptuelle litteratur findes der en række Holocaust-repræsentationer - for eksempel svenske Åke Hodells *Orderbuch* (1965) og *CA36715 (J)* (1966), amerikanske Charles Reznikoffs *Holocaust* (1975), østrigske Heimrad Bäcker's *Seestück* (1985), *nachschrift I* (1986), *EPITAPH* (1989) og *nachschrift II* (1997), tyske Esther Dischereits *Vor den Hohen Feiertagen gab es ein Flüstern und Rascheln im Haus* (2009) og amerikanske Robert Fittermans *The Holocaust Museum* (2011).<sup>254</sup> Men der findes også andre konceptuelle vidnesbyrd som det vil give mening af læse i lyset af vidnesbyrdlitteraturen. Et prominent eksempel er den amerikanske forfatter og forsvarsadvokat Vanessa Place, der med sin *Tragodia*-trilogi har udgivet 99 transkriptioner af virkelige appelsager fra retten i Los Angeles som poesi. Bindene i trilogien er organiseret på samme måde som retssagerne er det i USA; første bind, *Statement of Facts* (2010), gennemgår de faktuelle begivenheder i sagen så tilstræbt objektivt som muligt. *Statement of the Case* (2011) gennemgår dommerens og juryens afgørelser og den konkrete strafudmåling på baggrund af sagsgennemgangen, og i *Argument* (2011) er det for anklager og forsvar muligt at gøre indsigelser og påpege fejl og mangler i forhold til den afsagte dom. Alle sagerne drejer sig om sexforbrydelser, ofte seksuelle overgreb og ofte begået mod mindreårige. Man må umiddelbart spørge: Hvordan lader de bøger sig læse som poesi, og hvad handler de om som litteratur betragtet. Og man må spørge til hvordan teksten handler, og hvad den handler med, frem for hvad den handler om. Hvilke stemmer og hvilke steder gestaltes hvordan; hvilke landskaber bliver kortlagt, sproglige som konkrete. For her er også konkrete steder på spil; pludselig får en række socialt udsatte områder og mennesker i Los Angeles en litterær stemme de ikke ellers ville have haft, og havde det ikke været fordi Vanessa Place - som eneste modifikation og af etiske hensyn<sup>255</sup> - havde ændret ofrenes navne og fjernet husnumrene på stederne hvor forbrydelserne har fundet sted, ville også de stå dokumenterede tilbage i disse vidnesbyrd. Ændringen af navnene går i den modsatte retning

---

<sup>254</sup> For en mere detaljeret præsentation af Åke Hodell, Charles Reznikoff, Esther Dischereit og en introduktion til det jeg kalder for henholdsvis den dokumentariske og pseudo-dokumentariske post-produktive tradition eller metode inden for den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur, se kapitlet Hot Contents in Cool Containers.

<sup>255</sup> Navnene på de professionelle vidner - typisk eksperter og politikfolk - er ikke ændret. Place har selv i sin egenskab af advokat ført samtlige sager i retten; på den måde er der altså tale om selvappropriationer.



af Horace Engdahls diktum om at vidnesbyrdlitteraturen bevarer ofrenes navne så de på den måde ikke glemmes; her udviskes ofrenes identitet med vilje for at spare dem, på trods af at al materialet som Place post-producerer er offentligt tilgængeligt. Også gerningsmanden er anonymiseret ved blot igennem alle sagerne at blive omtalt som 'appellant'. På den måde bliver Appellant også næsten til et navn og navnet på den samme forbryder, den evige forbryder, en inkarnation af det onde, når man læser *Statement of Facts*. I læsningen ved man øjeblikkeligt at noget grumt vil ske, og hvem der efter al sandsynlighed er skyldig i det, før en forbrydelse overhovedet er blevet introduceret. I denne sammenhæng er det stærkt ildevarslenende når sager indledes med tilsyneladende neutral information a la "Appellant is Ava's uncle (...)" (Place 2010, 13), "Tabethna met appellant on November 14, 2002 (...)" (Place 2010, 23), "Sara lives in Los Angeles with her husband, Rence; other members of her family live in the area, including her sister Ruth. Appellant was Ruth's significant other, and they have three children together." (Place 2010, 121.) Eller "Jane Doe was 14 years old at the time of trial; she was born on July 7 1994. Appellant became Doe's stepfather when she was about six years old." (Place 2010, 325.)

Hvis man overordnet og under ét blik skal forsøge at betragte de 33 forskellige sager eller kapitler eller digte i *Statement of Facts*, for at se hvem det er der gives stemme, hvad der så at sige bliver bevidnet, er det gennemgående et u- eller underuddannet under-USA; fattigt, farvet, voldeligt, misbrugt og misbrugende. Med svage sociale netværk og dårlige job - hvis de har et job. Teksterne rummer en høj grad af specificitet; stederne hvor de forskellige handlinger udspiller sig er velbeskrevne; måderne de udspiller sig på, hvordan hvad foregår, og hvordan det normalt er, beskrives meget detaljeret og fra flere forskellige perspektiver. Specificiteten er et gennemgående træk og gælder for vidner på alle niveauer; fra familiemedlemmer og naboer og bekendte til de direkte implicerede; ofre og gerningsmænd, og til de professionelle vidner, eksperterne, der skal levere en mere teoretisk baggrund for forbrydelserne. De beskriver for eksempel hvilket miljø forbrydelserne har fundet sted i, eller estimerer hvor stor tiltro man kan have til diverse teknikker, beviser eller vidnesbyrd. For eksempel bidrager eksperterne med viden om hvordan man beregner risikoen for nye forbrydelser for en seksualforbryder, hvordan man behandler dem, hvilke regler der gælder mellem prostituerede og alfonser, hvorfor (typisk) kvinder vælger at blive i voldelige forhold, hvordan politiet uddannes til at skabe falske profiler på nettet der kan fange voksne der

prøver at få seksuel kontakt med børn via chatrooms, hvordan dét foregår, hvordan man medicinsk undersøger om det er mest sandsynligt at man har været ude for en voldtægt eller om man har haft frivillig sex, hvordan visse kønssygdomme overføres, og hvad de medfører, forskellige metoder og sandsynlighedsberegninger i forhold til DNA-prøver, hvordan den typiske indbrudstyv og potentielle overfaldsmand bryder ind osv. osv. Litterært betragtet får de professionelle vidners udtalelser en status der er at ligne med præsentationen af den research den realistiske skønlitterære forfatter foretager af et område. I moderne kriminalromaner eller retssalsdramaer vil den slags baggrundsviden typisk blive lagt i munden på fikcionaliserede eksperter af samme slags som optræder i virkelighedens politi- og retssager; læger, behandlere og politifolk primært, men også andre fageksperter. I *Statement of Facts* er der ikke gjort noget forsøg på at gøre denne tekstmængde lækker, dynamisk eller spændende, den står i teksten som en blok faglitteratur midt i blandt de mere affektbårne vidnesbyrd. Samtidig bliver de enkelte professionelle vidners faglige baggrund og erfaring inden for deres område præsenteret, så man kan bedømme med hvilken ethos de taler, inden man når til selve ekspertudsagnet. Det kan for eksempel se sådan her ud:

Douglas Korpi received his Ph.D. in 1977 from the California School of Professional Psychology; he has been performing SVP evaluations for the State since the inception of the SVP law, and contracted with the Department of Mental Health (DMH) to perform an SVP evaluation on appellant.\* (...)

\*Untill 2002, the State paid evaluators \$100 an hour for evaluations; since 2002, the State pays a flat fee of \$2,000 for an initial evaluation, \$2,400 for an update. Evaluators are still paid \$100 an hour for court-related activities, such as testifying. (Supp. RT 77-79) Some 60 to 67% of Dr. Korpi's \$350,000 annual income comes from his DMH work. (Supp. RT 81-82, 191.) (Place 2010, 247.)

Eller sådan her:

Dr. Laurence Mueller is a professor in the Department of Ecology and Evolutionary Biology at the University of California, Irvine; his research focuses on population genetics and evolutionary biology. Population genetics studies the genetic variation within groups of individuals, and trying to understand the forces that cause different populations in different locations to become different, and why individual populations change relevant proportion of genetic variations over time. Forensic DNA typing uses principles and techniques from molecular genetics with regard to extraction, typing and comparison of DNA samples, and tools of

population genetics to understand the statistical chance of another random person sharing that genetic pattern, og the value of the match (RT 1976-1977). Dr. Mueller received his B.S. in chemistry and a master's degree in biology from Stanford University, and a Ph.D. in ecology from the University of California, Davis; he is a member of the Society for the Study of Evolution and the Ecological Society of America. Among Dr. Mieller's publications are two chapters in books on forensic DNA typing, one in an ecological theory book, around seventy-five articles in peer-reviewed journals, five in the area of population genetics and statistics; he is the editor of the journal *Population Ecology*, and reviews publications for approximately two dozens journals, including *Science Proceedings of the National Academy of Sciences and Genetics*, *American Journal of Human Genetics*, *Genetica* and *Theoretical Population Biology*, and has acted as a study evaluator for a number of granting agencies, including the National Institute of Health and the National Science Foundation. He was invited to both National Research Councils to speak on DNA typing, has testified as an expert in forensic DNA statistical and interpretation analysis over one hundred times. As a population geneticist, Dr. Mueller uses the same sort of calculations and statistics used in forensic DNA analysis. (RT 1978-1982).  
(Place 2010, 422-23.)

Eller sådan her, fra tekst 21 som jeg kommer tilbage til nedenfor;

During the course of her duties, Agent Mitchell has made approximately 100 telephone calls pretending to be a child. Mitchell has received special training on how to communicate like a child and has spend time in the field interviewing children and teenagers. (RT 1:110-112, 1:136.)  
(Place 2010, 268.)

På samme tid som konkrete geografiske dele af Los Angeles bliver kortlagt, bliver visse sociale lag i samfundet det også - og hele tiden, i alt, er teksten en form for dokumentation af og vidnesbyrd fra politiets og rettens arbejde.<sup>256</sup> Og konstant i læsningen af dette værk bliver læseren tvunget til spørge sig selv: What is a fact? Som også er det første Majorie Perloff spørger (sig selv) om i sit blurp på bogens bagside.

---

<sup>256</sup> I det lys bliver det endda særdeles interessant at læse *Statement of Facts* som en konceptuel litteratur der undersøger den sproglige kontingens der gør sig gældende i disse juridiske dokumenter, der netop tilstræber det objektive og neutralt gengivne. For sagen er at helt ned på tegnsætningsniveau - og på alle andre niveauer - hersker der noget der ligner en tilfældighed eller forskel der meget let - og måske til tider ufrivilligt - fremstår tendentiøst. Konsekvenserne i denne slags straffesager er uoverskuelige men ganske kontante. Det er imidlertid ikke formålet med denne afhandling at gå dybere ned i dette lag, men oplagt synes det være at læse *Tragodia*-trilogien ud fra for eksempel et *law-and-literature*-perspektiv.

I *Statement of Facts* er der - ud over selve udvalget og rækkefølgen af teksterne - ingen didaktisk eller intenderet forfattermanipulation, fordi teksterne som udgangspunkt ikke er produceret for at blive læst, solgt eller på nogen måde for at tilfredsstille et læsende publikum. I den konceptuelle litteratur såvel som i det Engdahl betegner som vidnesbyrdlitteratur, gives der ingen forklaringer – materialet bliver blot lagt frem, præsenteret, tilsyneladende objektivt og stilløst. Man kan muligvis argumentere for at den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur er endnu mere rå og ubearbejdet end den vidnesbyrdlitteratur der er komponeret og skrevet af en mere traditionel forfatterinstans. Her er det også interessant at se på hvordan den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur forholder sig til metavidnesbyrdet; den eksplicitte diskussion af hvordan vidnesbyrdet kan fungere som vidnesbyrd, som er en fast bestanddel af meget vidnesbyrdlitteratur. Det gør den – tror jeg - på et intentionelt niveau hos forfatteren. I forsøget på at finde frem til et grundlæggende nyt sprog der kan gengive de radikale erfaringer uden at reducere den til og ”søle det ind i litteratur”, som Morten Lassen formulerer det (Lassen 2011, 44). Vidnesbyrdet skal være det bart og blottede, ’som det var’, uden selvcensur, uden tanke på modtageren, og dette dogme opfylder den konceptuelle litteratur som den inkarneres i Vanessa Places heromtalt arbejde i høj grad; det er ikke *litteratur* man producerer i retslokalet, der er ikke engang en forfatter, ingen samlende instans der med overblik og intention organiserer tekstens mange delelementer imod et endeligt, velorkestreret hele. Places retsprotokoller rekontekstualiseret som litteratur, kan i dette lys ses som vidnesbyrdsgenren i en mere destilleret form – den stil vi som læsere møder, lyder ikke ”som et vidne i en retssal ville tale”<sup>257</sup>, det er præcis det, det er: et vidne der taler i en retssal. Sådan ser det altså ud.<sup>258</sup>

Vidnesbyrdets konstante starten-om-igen, gentagelsen, gør sig også stilistisk og i udpræget grad gældende i Vanessa Places *Statement of Facts*, hvor de samme begivenheder igen og igen bliver gennemspillet i forskellige vidnesbyrd fra forskellige synsvinkler; der eksisterer aldrig kun én historie hos Place - eller rettere: i retten. Historien består af mange forskellige

---

<sup>257</sup> Jf. Primo Levis poetik i forbindelse med *Hvis dette er et menneske*. Primo Levi: *Samtaler og interview 1963-1987* (2003, 86 - her via Lassen 2011, 45).

<sup>258</sup> Retssalens sprog og situation danner i det hele taget baggrund og materiale for en hel *konceptuel retsalspoesi*, hvori også danske Morten Søndergaard indskrives sig med sine digte fra *I Domhuset* (2014) - sammen med for eksempel Charles Reznikoffs *Testimony* (1965) og *Holocaust* (1975), og Vanessa Places *Statement of Facts* (2010), *Statement of the Case* (2011) og *Argument* (2011).

synkrone versioner af den samme historie - som ganske ofte udelukker hinanden. Alligevel findes de side om side på grund af de forskellige vidners individuelt begrænsede perspektiv, og, ikke mindst, fordi nogen vil dække over noget eller sætte sig selv i et bedre lys end de måske burde stå i, hvilket ikke kun gælder forbryderne. For eksempel er det to aldeles forskellige begivenhedsforløb man får beskrevet i den tekst der er den 32. i bogen (Place 2010, 361–373). Her har man ifølge politiets vidnesbyrd har at gøre med en ekstremt farlig, hensynsløs og overmenneskelig stærk forbryder, sandsynligvis tordende høj på methamfetamin, der på sin flugt fra politiet ingen midler skyr, sætter almindelige borgeres liv på spil, og som er for stærk til at tre-fire betjente alene kan overmande ham. Ifølge tiltaltes vidnesbyrd har vi med et tilfælde af ekstremt magtmisbrug at gøre; lige fra tilsyneladende umotiveret og anonym forfølgelse og overfald fra politiets side, til rendyrket politivold og placering af falsk bevismateriale (methamfetamin) på tiltalte, for at legitimere den overdrevne brug af vold, der resulterer i at tiltalte bliver permanent invalideret. Hvilken af vidnesbyrdene der står til troende eller er sande eller sandest får vi i sagens natur aldrig at vide. Ingen ved det. Man må som læser - som i retten - deducere og sandsynliggøre.

### **How to communicate like a child**

Tids- og stedsangivelsen er en vigtig del af vidnesbyrdets 'dette skete'; og de er en vigtig del af rettens oprulning af facts; dette skete for disse mennesker på dette sted på dette tidspunkt. Således også i *Statement of Facts*. En særlig undtagelse er den 21. tekst (Place 2010, 267–272), der mestendels foregår på internettet i et AOL chatroom med navnet *Los Angeles*. Appellant bor nær Knott's Berry Farm og hans "offer", Megan, der er et alias for politiagenterne Marc Botello og Adrienne Mitchell, bor i Oakwood Apartments. Megan siger hun er 13 år gammel, appellant, der er 23, siger at han er 18. Af indlysende årsager lykkes det aldrig appellant at møde Megan i virkeligheden. Han aftaler et møde online og taler i telefon med hende, hun presser ham da han ikke dukker op: "Megan says, 'you're still coming though, right? You said you were coming.'" (Place 2010, 268.). Han er faret vild og klokken er blevet for mange, de aftaler at mødes næste dag i stedet, og næste dag i telefonen: "She gives him street-by-street directions to where she is, telling him where to park and meet her (CT 44-46)" (Place 2010, 269). Ved ankomsten til parkeringspladsen, bliver appellant stoppet, han bliver tilbageholdt og:

His pickup truck was searched, and a duffle bag recovered from the passenger seat containing a bottle of rum, a can of soda, deodorant body spray, candy, a shot glass, two condoms, MapQuest driving instructions from appellant's home address to the Woodland Hills location (RT 1:116-122, 1:124-126, 2:200-201). According to Botello, these are the kinds of items commonly found with people who are travelling to have sex with minors. They could also be used on a date with someone who was over 18. (RT 2:202-206.)  
(Place 2010, 269.)

Efter arrestationen bliver appellant forhørt af Marc Botello - der nu udgiver sig for at hedde Brian Sikel. Appellant forstår endnu ikke at Megan ikke eksisterer, han taler forelsket om hende, siger at det er første gang han skal møde nogen som han har mødt online. Direkte adspurgt siger han at Megan siger hun er 18, men da han bliver truet og får at vide at politiet har adgang til hans chats, og at han vil blive straffet for at lyve, fortæller appellant at Megan sagde hun var 13, men at han ikke troede på hende:

Appellant was attracted to the '18' portion of the MSMEGANG818<sup>259</sup> moniker. He lied, saying he was 18: appellant was 23. When MSMEGAN said she was 13, appellant thought she was lying, playing an online game. She had talked about her girlfriend orally copulating a boyfriend, and that did not sound like a 13 year old to appellant. (RT 2:209-210, 2:215-218) Appellant played back. During their chats, he said he wanted to hold her and kiss her and that he would take her to the mall and Knott's Berry Farm. (RT 2:210, 2:214, 2:218-219, 2:223-226)  
(Place 2010, 271.)

Som udgang på teksten, under forsvarets fremlæggelse, får vi at vide at appellant er hjemmeboende, at han ikke kan bruge sit eget online ID fordi hans forældres computer har "parental controls blocking access", og som udgang på sagsfremlæggelsen: "At the time of the event, appellant was unemployed." (Place 2010, 272.) Appellant er anklaget for at ville have sex med en mindreårig, men han bliver selv gjort til en art mindreårig i teksten; magtesløs, hjemmeboende, arbejdsløs, uden egen computer og underlagt forældrenes restriktioner. Og hvordan er det overhovedet en relevant information - at appellant er arbejdsløs - når han er anklaget for at forsøge at have sex med en mindreårig? Tekststykkets prominente plads, som sagens allersidste ord, giver informationen ekstra vægt uanset hvad den siger.

---

<sup>259</sup> Megans screenname; politiet havde tænkt at 818 var en reference til "San Fernando Valley area code" (Place 2010, 267). Appellant(s fars) screenname er RJA4U.

Umiddelbart er der mange ting at bemærke i forhold til tekstens komposition og ikke mindst i forhold til distributionen af magt, som man vel nok kan kalde det, i teksten; generelt får Botello lov til at udtrykke sig i længere sætninger og direkte replikker, hvor appellant får en mere passiv og splittet fremtoning via fragmenterede citater og dækket direkte tale eller indirekte tale. Der er en forvirrende inkonsekvens i brugen af anførselstegn; der til dels på en usikker måde foreslår konnotationer, som når Botello (som Sikel) fortæller appellant at hans arbejdsområde er: " (...) investigating children, kidnapped children, 'internet,' (...) " - hvad menes der så? (Place 2010, 269.) Og til dels skaber en glidende usikkerhed omkring de forskellige (opdigtede) identiteter og screennames, som når " (...) 'Raj' tells Megan (...) ", hvad er så forskellen på de to? Er Megan mere ægte eller ærlig, hvor 'Raj' er mere et cover eller en dækidentitet? (Place 2010, 268.) 'Megan' står i anførselstegn første gang hun introduceres, men kun første gang navnet bliver nævnt, hvorimod 'Raj' konsekvent står i anførselstegn, hvilket er med til at antyde at der er noget fordækt ved 'Raj'; 'Raj' er ikke den han giver sig ud for, ikke Raj, men 'Raj'; Megan derimod er på paradoksal vis næsten tættere på at være et rigtigt menneske. En anden umarkeret glidning finder sted tre sider efter at Botello under aliaset Brian Sikel har indledt et forhør af appellant. I et nyt afsnit i umiddelbar forlængelse af forhøret af appellant, hvor "Botello asked" og "Botello says" og igen og igen spørger direkte til forholdet til Meghan, står der: "Sikel tells appellant that they know he's not a horrible person, not a pedophile or a predator. (CT 66-67)" (Place 2010, 271). Det virker umiddelbart som om der er mange involverede, men de nærvæd skozofrene *facts* er at det er den samme mand der her både er Megan, Botello og Sikel. I det hele taget er det som om politifolkene (eller advokaterne?) selv har svært ved at skelne mellem de fiktioner de har skabt, og den ikke-fiktionelle potentielle forbrydelse de mener de har afværget, som her:

Appellant told Botello that he was 18 years old; he lied. Oftentimes people lie online. Botello told appellant that she had a 13 year old friend who was orally copulating her boyfriend; this was also a lie. Botello told appellant she was 13. (RT 2:193-195, 2:196-199)  
(Place 2010, 267.)

Bør det ikke være indlysende at det frit opfundne karakterer fortæller om deres venner ikke passer - ligesom i øvrigt kønnet på det personlige pronomen der ovenfor knyttes til Botello også synes at påpege? Men hvad gør informationen om den indlysende løgn, ved den generelle

information om at folk ofte lyver online - der her står som en faktuel konstatering, præsenteret med samme autoritative røst som resten af de *facts* teksten fremlægger. Som når vi for eksempel ovenfor får at vide at kondomer, deodorant og rom både kan bruges på dates med folk der er over og under 18. Hvilken vægt har beviset så, og hvilken ekspertise er det mere præcist at ekspertudsagnet refererer til? Teksten kan i sin demonstrative fremlæggelse af facts invitere til en samfundskritisk læsning a la, hvem er de normale, og hvem er de gale; man kan også læse teksten som en tekst om et samfund der er besat af sex, en tekst der undersøger betingelserne for samvær, og som handler om ensomhed, eller en tekst der lader magten ufrivilligt parodiere sin egen arrogante autoritet og blinde tiltro til egne evner, påfund og træning. Man kan læse teksten som en tekst om tal, hvor tallet 18 fremstår som særlig betydningsfuldt. Teksten kunne også læses som en paralleltekst til Philip K. Dicks science fiction-novelle *Minority Report* fra 1956, hvor en gruppe synske mutanter i politiets tjeneste kan forudse forbrydelser der vil blive begået i den nære fremtid, og på den måde præventivt sørge for at de skyldige bliver pågrebet og straffet - endnu før de har gjort sig skyldige i noget.<sup>260</sup> Men man kan også læse teksten som en historie om anderledes rum eller *Andre rum*, som den franske idéhistoriker Michel Foucaults foredrag om heterotopien fra 1967 - udgivet som 'Des espaces autres' i 1984 - er kommet til at hedde på dansk.

## Andre rum

Med dette foredrag er Michel Foucault, ifølge den amerikanske filosof Edward S. Casey, den første til at formulere en tese om stedets og rummets genealogi; dette at sted og rum som begreb betragtet er historiske størrelser der er blevet opfattet lige så forskelligt gennem tiden som for eksempel 'tid' er det; evig foranderligt, aldrig det samme (Casey 1998, 298). Foucault

---

<sup>260</sup> Her er et uddrag: "I have the information publicly available," Witwer replied. "With the aid of your young precog mutants, you've boldly and successfully abolished the post-crime punitive system of jails and fines. As we all realize, punishment was never much of a deterrent, and could scarcely have afforded comfort to a victim already dead."

They had come to the descent lift. As it carried them swiftly downward, Anderton said: "You've probably grasped the basic legalistic drawback to precrime methodology. We're taking in individuals who have broken no law."

"But they surely will," Witwer affirmed with conviction.

"Happily they *don't* - because we get them first, before they can commit an act of violence. So the commission of the crime itself is absolute metaphysics. We claim they're culpable. They, on the other hand, eternally claim they're innocent. And, in a sence, they *are* innocent." (Dick 2002, 224-225.) Måske skal det tilføjes at hele plottet i novellen roterer omkring hvorvidt det virkelig er et troværdigt system, om man kan være *sikker* på at folk i fremtiden faktisk ville have begået de forbrydelser de dømmes for - og - spoiler alert - det viser sig selvfølgelig, at det kan man ikke.



tager sit afsæt i den franske filosof Gaston Bachelard arbejder der "har lært os, at vi ikke lever i et homogent og tomt rum, men tværtimod i et rum fyldt med kvaliteter, et rum som måske også hjem søges af fantasmer" (Foucault 1998, 89). Rummet er med andre ord ikke en stabil størrelse eller bare ét rum, det kan være mange. Det er nogle af disse *andre rum* Foucault fremdrager ved at understrege rummets netværkskvaliteter; de forskellige rum er sideordnede og sammenhængende og forudsætter og forandrer på den måde hinanden kontinuerligt. "I vore dage", skriver Foucault, træder det han kalder for *placeringen*, i stedet for tidligere tiders rumopfattelse<sup>261</sup>: "Placeringen er defineret af de tætte forbindelser mellem punkter eller elementer, der formelt kan beskrives som serier, bifurkationer og netværk." (Foucault 1998, 88.) Vi lever ikke i tomrum hvori individer og ting kan anbringes, skriver Foucault, tværtimod lever vi i heterogene rum, i en mængde af forbindelser der "på ingen måde kan reduceres til hinanden eller dække hinanden." (Foucault 1998, 89.) Disse heterogene rum, disse andre steder der findes, bestemmer Foucault som henholdsvis *utopier* og *heterotopier*. Utopierne er steder uden sted, hvorimod heterotopierne faktisk findes. De er "en slags mod-placeringer, en slags faktisk realiserede utopier" (Foucault 1998, 90). Heterotopierne repræsenterer en grænseerfaring - en væren hvor man ikke er, en sideordning af flere rum der i sig selv er uforenelige - som spejlet, skibet, toget, teateret, feriebyen, kirkegården, kolonien, museet eller biblioteket på forskellig vis er eksempler på. Endelig har heterotopierne en funktion i forhold til de resterende, ikke-heterotopiske rum, en funktion der udfolder sig imellem to yderpoler:

Enten har heterotopierne som opgave at skabe et rum af illusion der udpeger ethvert virkeligt rum og alle de placeringer, hvori menneskelivet er indesluttet som endda mere illusoriske. Måske har de berømte bordeller, som vi nu er blevet berøvet, gennem lang tid spillet en sådan rolle. Eller også skaber heterotopierne tværtimod et andet rum, et andet virkeligt rum, ligeså perfekt, ligeså pertentligt, ligeså godt arrangeret som vores er i uorden, dårligt indrettet og forvirret. Dette er ikke illusions-heterotopien, men kompensations-heterotopien, og jeg tænker på, om det ikke er lidt på den måde, at nogle kolonier har fungeret.

---

<sup>261</sup> Henholdsvis *udstrækningen* og *lokaliseringen*. Se Edward S. Caseys kritik af Foucaults foredrag som han kalder "highly problematic" og beskylder for at være både lemfældigt og direkte fejlagtigt i forhold til den komprimerede stedshistorie der bliver præsenteret. Casey peger i øvrigt på en række andre selvmodsigelser og "problems" i teksten, blandt andet at Foucault ikke skelner mellem "such basic terms as 'place,' 'space,' 'location,' and 'site.'" (Casey 1998, 296–301.) Også den danske litterat Dan Ringgaard kalder Foucaults foredrag "mere inspireret end systematisk" (Ringgaard 2010, 86). Dog finder de begge andre, solide kvaliteter i foredraget - Casey særligt i forhold til Foucaults understregning af at stedet og rummet er historiserede størrelser, og Ringgaard ikke mindst i forhold til Foucault forståelse af stedet som netværk.

(Foucault 1998, 94-95.)

En allestedsnærværende heterotopi - eller måske mere præcist: et allestedsnærværende væld af heterotopier - der ikke fandtes da Foucault skrev sit foredrag, findes i internettets flydende rum i det omfang at internettet virkelig eksisterer. Et sted uden sted, der samtidig konkret er tilgængeligt stort set overalt. Hos Foucault er spejlet et eksempel på en særlig eksemplarisk heterotopi. Prøv i det følgende at indsætte "internettet" eller måske "internettets chatrooms" på spejlets plads:

Spejlet fungerer som en heterotopi i den forstand, at det gør den plads, som jeg indtager, i det øjeblik, hvor jeg ser mig selv i spejlet, til noget på én gang absolut virkeligt, som står i forbindelse med hele det rum som omgiver det, og noget helt uvirkeligt, fordi det er tvunget til, for at blive opfattet, at gå omkring det virtuelle punkt som er derinde.

(Foucault 1998, 90.)

Internettets chatrooms er en heterotopi der er at ligne med et spejl. Man er til stede i det elektroniske chatroom via sit screenname, men man er samtidig ikke til stede, men situeret bag sin computer, hvorfra man så at sige betragter sig selv. I chatten udveksler man intimitet og samvær med andre, man går i forbindelse med hele det omgivende virtuelle rum - men man er ikke sammen. RJA4U og MSMEGAN181 "began a private chat" (Place 2010, 267), i en bortnærværende bevægelse, for at bruge den danske digter Henrik Nordbrandts neologisme. Ud over at chatroomet og internettet i sig selv har heterotopiske kvaliteter, er der også en besynderlig dobbelthed til stede i hele situationen, hvor appellant opsøger og finder en gengældt intimitet, der synkront med at den udspiller sig også er sin egen uforenelige modsætning; en upersonlig institutionel forlængelse af et statsapparat. Situationen i chatroomet mellem appellant og Megan er en heterotopi hvor perspektivet i en dyster simultant sideordning er henholdsvis kærlighedsforholdet og fængslet. De to situationer - eller "placeringer" om man vil - er på en besynderlig måde forbundet "så de suspenderer, neutraliserer eller omvender mængden af sammenhænge, som er fastsat, afspejlet eller genspejlet gennem disse." (Foucault 1998, 89.) Appellant bliver ført fra chatroomets og til en fysisk heterotopi; parkeringspladsen, et af disse midlertidige opholdssteder (som også caféer, strande og biografer, der er blandt Foucaults egne eksempler), der på samme tid er stedet for opbevaring af biler og stedet man kan mødes eller tager hen for at være sammen hvis man

for eksempel bor hjemme hos sine forældre. Appellant tror han skal på date med en pige, men 'pigen' han møder repræsenterer på alle måder negationen af hans forestillinger og bringer ham ultimativt i fængsel. Der i sig selv udgør det Foucault kalder for en krise-heterotopi.

### **History and Memory; rædsel og stil**

Vidnesbyrdets figur er også gentagelsens figur; at man igen og igen, nærmest tvangsmæssigt, gennemgår samme begivenhed i fortællingens form fra forskellige vinkler for at prøve at *forstå*. Og således adskiller skrivningen, der beskriver afsluttede handlinger, sig også fra hvad de implicerede vidner oplever i deres fortolkninger af det skete: "For historieforskningen er en begivenhed afsluttet, når den beskrives. Men for vidnerne og deres tolke ophører den aldrig." (Engdahl 2005, 21.) Eller som den amerikanske historiker Jay Winter beskriver forskellen på historie og erindring:

History is memory seen through and criticized with the aid of documents of many kinds - written, aural, visual. Memory is history seen through affect. And since affect is subjective, it is difficult to examine the claims of memory in the same way as we examine the claims of history. History is a discipline. We learn and teach its rules and its limits. Memory is faculty. We live with it, and at times are sustained by it.

(Winter 2010, 12.)

Hvis vi anerkender den bevidst simplificerede opdeling og ser historie som erindring oplevet og kritisk reflekteret igennem en række forskellige kilder, og erindring som historie oplevet gennem affekt, kan den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur siges at placere sig et interessant sted imellem disse felter. Den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur - her med *Statement of Facts* som eksempel - fremdrager nogle af de "documents of many kinds" fra arkivet, som historien er gjort af. I de enkelte dokumenter er de talrige vidnesbyrd - "history seen through affect" - eksempler på personlige og subjektive beretninger fra en større historie. Men netop igennem den konceptuelle rekontekstualisering, som er udvælgelsen og samlingen af data og præsentationen af dem som noget særligt, som kunst - de valg der knytter sig til postproduktionen altså - gør det også repræsentativt på sin egen måde, og tilfører i læsningen af værket læserens merviden som den enkelte tekst ikke kan have (haft). Det enkelte værks overordnede struktur tilbyder netop en form for mulig fortolkning eller mønstergenkendelse, som stadig befinder sig hos læseren idet værkerne jo ikke selv konkluderer noget som helst.

På sin vis kan den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur siges i sin organisering at arbejde tematisk og herved at placere sig et sted mellem de her groft optegnede kategorier *historie* og *erindring*. Eller måske på samme tid inden for begge. *Historien* i det konkrete eksempel og dets 33 sager bliver til en social historie af den slags der i hvert fald tidligere mange gange har undgået historikernes interesse; her er nemlig hverken krige eller magt af betydning involveret, men mange menneskers almindelige, daglige og (også i mainstreammedierne) nok så marginaliserede liv. Som den amerikanske litterat Marianne Hirsch har gjort opmærksom på, har blandt andet feministiske studier og andre bevægelser optaget af sociale forandringer, været medvirkende til at gøre aktivisme til en integreret del af at være involveret i forskning og undervisning. Ikke mindst, skriver hun, fordi:

They open a space for the considerations of affect, embodiment, privacy, and intimacy as concerns of history, and they shift our attention to the minute events of daily life. They are sensitive to particular vulnerabilities of lives caught up in historical catastrophe, and the differential effects trauma can have on different historical subjects. It is important, also, to note that they bring critical attention to the agents and the technologies of cultural memory, particularly to its genealogies and the traditional edipal familial structures where these often take shape. (Hirsch 2012, 16.)

I samme lys kan man se den litteratur Vanessa Place skriver med *Statement of Facts*. Her bliver andre personlige, traumatiske erindringer tilgængeliggjort som emner for en større historie. Måden det sker på - her er det igennem retssalens vidnesbyrd som form - bliver fremholdt og undersøgt qua den post-produktive remediering, hvor retsalens tekst flyttes over i poesien. Herigennem synliggøres "the agents and techonologies" disse specifikke stykker kulturel erindring bliver fremført via. Den nye, anden eller større historie det igennem disse litterære operationer bliver mulige at skrive, er i øvrigt en historie det ville være oplagt også at læse i et kønsperspektiv, derhen at langt størstedelen af den (seksuelle) vold vi som læsere af *Statement of Facts* bliver vidner til, også er en kulturelt markeret vold; den begås langt overvejende af mænd med kvinder som ofre. Som den tyske litterat Astrid Erll har påpeget er en af litteraturens forcer i forbindelse med erindring og historie, at den, igennem sin beskrivelse af detaljer for eksempel, kan gøre fortiden "'observable' and hence memorable." (via Rigney 2009, 17.) Herved kan den også, som den irske litterat Ann Rigney skriver, i sig selv spille en rolle i den fortsatte produktion af kollektiv erindring, blandt andet

som en form for katalysator "that provoke interest in particular topics hitherto left out of the picture." (Rigney 2009, 22.) Som litteratur betragtet har den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur en måske særlig affektiv appelform der ligner den mere traditionelle vidnesbyrdlitteratur - eller for at sige det med Horace Engdahl: "I selskab med vidnet fremtræder litteraturens didaktiske og manipulative træk med pinlig tydelighed." (Engdahl 2005, 21.)

Dette kapitel har først og fremmest ville påpege eksistensen af en *anden* type vidnesbyrdlitteratur: den konceptuelle. Og ligeledes foreslå en (anden) måde at læse dele af den konceptuelle litteratur på. Dens tilsyneladende stilløshed, ikke mindst. Men læsningen, som den her bliver foreslået med *Statement of Facts* som eksempel, hvor vægten lægges på vidnesbyrdets kvaliteter og karakteristika, og generelt fremhæver perspektiver, der er interessante i forhold til en bredere kulturel erindring, er selvsagt blot en af mange mulige. En anden oplagt er som nævnt en mere litterært informeret nærlæsning. Thomas Thurah skriver i artiklen "Rædsel og stil" i *Kritik*, om hele Holocaustlitteraturens "besynderlige dobbelthed"; det at den på samme tid på grund af sit emne er højt respekteret som vigtig og nødvendig, men også foragtet fordi det netop ikke nødvendigvis er *forfattere* der har skrevet den, men derimod, mere arbitrært, blot vidner, blot overlevende. Den skulle være alitterær, lutter afskrift, ren erfaring. At indtage den position er grundlæggende udtryk for noget "vrøvl", mener Thurah: "Holocaust-litteraturen er som al anden litteratur - god og dårlig. (...) Det er først og fremmest et spørgsmål om *stil*." (Thurah 2002, 6.) At vidnesbyrdlitteraturen skulle være som al anden litteratur med hensyn til appelformer kan bestemt diskuteres, ikke mindst fordi vidnesbyrdlitteraturen som genre betragtet netop er funderet på at være del af et etisk frem for et æstetisk projekt, og teoretikere som Horace Engdahl og Giorgio Agamben ville givetvis heller ikke dele Thurachs synspunkt. Også den danske litterat Stefan Iversen forholder sig kritisk til tesen om at der findes en god og en dårlig "Holocaust-litteratur", at det skulle være et spørgsmål om stil: " (...) sådanne læsninger af vidnesbyrdets litteratur, andre fordele ufortalt, kan komme til at mangle lydhørhed for et særligt aspekt ved den byrd, som beretningernes tale bærer." (Iversen 2003, 174.) Og videre, via Agambens arbejder med vidnet og arkivet og som et direkte svar til Thurah, skriver Iversen at vidnesbyrdet udspringer af en etisk erfaring, ikke en æstetisk, og at vidnesbyrdets tale således er en etisk tale fordi der i den tales på vegne af mennesker, der ikke selv kan tale, men som alligevel

bærer vidnesbyrd. (Iversen 2003, 183.) Alt dette er Thurah naturligvis klar over og man må derfor læse Thurahs artikel som netop en pointering af at uden det, så at sige, æstetiske lag, er det ikke muligt at nå til det etiske. Vidnesbyrdene er formidlet til os igennem sproget, og hvilke affekter det sprog afstedkommer har at gøre med ikke kun hvad der står, men også i høj grad med hvordan det står der. Det samme argument gør sig selvsagt gældende i forhold til de konceptuelle vidnesbyrd: at deres litterære kvalitet må bedømmes på deres stil. Men hvad stiller man op med en litteratur der stræber efter det tilsyneladende stilløse - sådan kunne det i hvert fald se ud for en mere traditionelt informeret tankegang, hvor stilen er manden og altså forfatteren(s). I de konceptuelle vidnesbyrd findes forfatteren andre steder; nemlig i de omfattende valg der allerede er blevet truffet når litteraturen går i gang; "all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair", som Sol LeWitt skriver i sit manifest (LeWitt 1967). Og naturligvis er for eksempel rettens sprog langt fra stilløst; tværtimod viser udgivelsen af *Statement of Facts*' transkriberede retsprotokoller hvordan stilistiske og retoriske idiosynkrasier - og måske også bevidst manipulation - gør mange af disse præsentationer af fakta langt fra præcise, objektive eller neutrale. Spørgsmålet er om de så er faktuelle, og i logisk forlængelse heraf: hvad dét egentlig vil sige. Det har meget konkrete juridiske konsekvenser for de anklagede til følge. Men som vidnesbyrdlitteratur giver det naturligvis ikke mening at bedømme et arbejde som *Statement of Facts* på dets stil alene. Eller rettere: Stilen kan ikke adskilles fra alt det andet. Hvorfra der vidnes og om hvad. Hvem der får stemme. Hvad vi kan se som ellers ville have været os usynligt og glemt. Ved at indramme og fremvise disse sagsakter uden at fortolke dem, gør Vanessa Place dem til litteratur - og netop i modstanden imod forklaringer, som Horace Engdahl skriver, i præsentationen frem for fortolkningen, forenes vidnesbyrdet og litteraturen.

## IV. Afslutning

### 10. KONKLUSION: Afsluttende bemærkninger

Først og fremmest har jeg villet tre ting med denne afhandling:

1. At definere genstandsfeltet *Konceptuel litteratur*, definere hvad der kendetegner det og adskiller det fra andre litteraturer. Hvor finder den sted, hvordan. Ikke mindst har jeg været interesseret i at vise at der findes en dansk tradition for konceptuel litteratur - der samtidig også udgør en vital del af den internationale.
2. At faktisk *læse* den konceptuelle litteratur, og ikke mindst finde en måde at læse nogle af de besynderlige og fascinerende værker på, som jeg i afhandlingen har defineret som henholdsvis *dokumentariske* og *pseudo-dokumentariske*, og i samme bevægelse optegne den tradition der findes for konceptuelle Holocaust repræsentationer.
3. At se nærmere på hvordan den konceptuelle litteratur arbejder med sted, stemme, performativitet, arkiv, med kulturel erindring og vidnesbyrd. Det amalgam jeg i afhandlingen bestemmer som en form for *konceptuel vidnesbyrdlitteratur*.

Den konceptuelle litteratur har i sin nuværende inkarnation kun for alvor eksisteret de sidste cirka 15 år. Det er en litteratur der måske nok har nydt en relativt stor bevågenhed som del af en international avantgarde, men også en litteratur der overordnet set ikke er blevet særlig grundigt læst. Først i løbet af de sidste par år er der begyndt at udkomme længere, grundigere studier af den. Sandt er det at den konceptuelle litteratur i særlig grad har beskæftiget sig med spørgsmål der har med institutionskritik, signatur, geni, original og kopi at gøre. Som kunstretning har den konceptuelle litteratur - på samme måde som konceptkunsten har det - været interesseret i at undersøge hvad kunst er og kan være, hvorfor og hvordan. Men at hævde at det skulle være det eneste den konceptuelle litteratur handler om og med, som der faktisk har været en udbredt tendens til, at hævde at man ikke behøver at læse den, at det er

rigeligt at vide hvad idéen, *konceptet*, bag det hele er - det er unødvendigt reduktivt. Lige så reduktivt er det automatisk at gå ud fra at den konceptuelle litteratur altid handler om hvad kunst er og altid, per se, er institutionskritisk. Uanset hvor interessante og relevante disse diskussioner kan være, og har været, er de at betragte som indledende øvelser afledt af de formelle teknikker den konceptuelle litteratur betjener sig af. At hævde at al konceptuel litteratur altid - implicit eller eksplicit - handler om litteraturens vilkår og mulighedsbetingelser er blevet en truisme på den måde at det for så vidt er noget, man kan sige gør sig gældende for al litteratur. Nu må det være på tide at komme videre og at faktisk læse den konceptuelle litteratur. På tide at vise at den først og fremmest er *litteratur*, og at denne litteratur, der kræver andre læsestrategier end megen anden litteratur, også byder på ganske unikke oplevelser, indsigter, undersøgelser og det som den franske filosof Jacques Rancière kalder for *distributioner af det sanselige*, som også er blevet et kernebegreb i min afhandling. Her anlægger jeg flere nye vinkler hvorfra den konceptuelle litteratur sædvanligvis ikke bliver læst. Det har jeg gjort for at fremhæve hvordan visse dele af den konceptuelle litteratur ganske enestående kan tilføje nye facetter til vores forståelse af for eksempel vidnesbyrdlitteraturen som genre, og hvordan den i sig selv i et bredere perspektiv bidrager performativt til produktionen af kulturel erindring. Det gør den blandt andet via det jeg har kaldt for *dokumentariske* og *pseudo-dokumentariske* remedieringsstrategier, hvormed den undersøger allerede eksisterende og frit tilgængeligt kulturelt materiale - typisk sproglige medieringer af forskellige halv- eller heloffentlige begivenheder, og, ikke mindst, de artikulationsformer disse bliver fremsat i.

Kulturel erindring og glemsel produceres i en kompliceret og konstant proces, hvor blandt andet litteraturen historisk set har spillet en væsentlig rolle. Litterater som tyske Astrid Erll og irske Ann Rigney, der har arbejdet med litteratur og kulturel erindring, har gjort opmærksom på litteraturens særlige muligheder i den forbindelse. Erll skriver om hvordan litteraturens fremtrædelsesformer evner at gøre fortiden observérbar (i anførselstegn) og derved mulig at huske. Rigney skriver om hvordan sanselige og fysiske erfaringer fra for eksempel krige har en tendens til at gå tabt eller aktivt at blive skrevet ud af de fortællinger og kollektive erindringer der præsenterer et større billede af historiens bevægelser; men disse, skriver Rigney, har selv sagt en rolle at spille i arbejdet med at bygge en følelsesmæssig såvel som forestillingsmæssig bro mellem fortiden og nutiden. Herigennem - og på andre



måder - kan litteraturen ifølge Rigney virke inspirerende og for eksempel fremprovokere interesse for forskellige emner og områder der enten ikke har været kendt, eller af forskellige årsager har været underbelyst. Litteraturen giver som sådan mulighed for at fortælle andre historier end dem vi allerede kender. Den kan omkalfatre distributionen af det sanselige. Den konceptuelle litteratur - og i høj grad måske det jeg her kalder for den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur - udfører et særlig interessant arbejde i den forbindelse.

Den amerikanske kunstner og teoretiker Johanna Druckers skriver i artiklen "After After" i det britiske tidsskrift *The White Review* at der grundlæggende er brug for en ny form for kritik, en anden måde at udøve æstetiske kvalitetsvurderinger på og en gentænkning af de æstetiske paradigmer der dominerer " (...) the feudal hierarchies of academic discourse (...) "; "So many things are 'over' now that all the post- and neo-prefixes are themselves suffering from fatigue. Even 'after' is so finished that it can't be formulated with much more than ironic speculation on the downward spiral of exhaustion." Mere sensibilitet, mere opmærksomhed, mere fokus på hvad vi kan erfare, hvad erfaring er, og hvilken rolle kunsten spiller eller kan spille i vores liv og samfund, siger Drucker; mere fokus på "generative activity" og "engagement", og væk fra "didacticism" og "opposition"; æstetik er en form for viden, der bør tages alvorligt. Det er i den ånd jeg i det ovenstående har forsøgt at skabe eller tydeliggøre en distinktion mellem den litteratur der arbejder med forskellige systemer og citater, og så den der kan gå under termen *Conceptual Writing* eller *konceptuel litteratur*. Ikke først og fremmest for at sætte en ny forretningsidé i søen eller for at erklære andre slags litteraturer for passé. Men for ved at tydeliggøre væsentlige forskelle, også, forhåbentligt, bidrage til at øge opmærksomheden omkring hvad det er, der er særegent ved den konceptuelle litteratur, hvor den kan gøre noget særligt på særlige måder. I praksis vil den slags skelnen som jeg har foretaget i afhandlingen, mellem hvad der er konceptuelt og hvad der ikke er det, ofte være vanskelig; kunsten og litteraturen, også den konceptuelle, er et enormt, heterogent felt, og at noget af den ikke passer i visse kasser kan aldrig blive kunstens problem. Men at tænke over hvorfor eller på hvilken måde den (ikke) kan være der, kan forhåbentlig skærpe vores tænkning og læsning. Jeg håber jeg med nærværende afhandling har bidraget til en sådan skærpelse - ikke mindst i forholdet mellem kulturel erindring og konceptuel vidnesbyrdslitteratur.

# Tak

Tak til de mange gode mennesker på Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, som jeg har været så heldig at have som kollegaer fra slutningen af 2010 og til og med 2014. Ikke mindst Anne Mette W. Nielsen, Helle Brøns, Martin Baake-Hansen, Kristian Handberg, Gregers Andersen, Anna Lawaetz, Thomas Hvid Kromann, Kamilla Løfstrøm, Tania Ørum og Rune Gade. Og fra andre institutter Susanne Kemp og Elżbieta Wójcik-Lees. Tak også til gode kollegaer på andre universiteter og i det hele taget, tak for hjælpen til blandt andre Johan Gardfors, Bo Ærenlund Sørensen, Kata Halasz, Cathy Rosario, Célia Galey, Olivier Brossard, Vincent Broqua, Peter Jaeger, Danny Snelson, Patrick Greaney, Johanna Drucker, Charles Bernstein, Dan Ringgaard, Mads Rosendahl Thomsen, Jacob Lund, Jay Winter, Søren Pultz Moslund, Mirjam Gebauer, Esther Dischereit, Franck Leibovici, Vanessa Place, Robert Fitterman, Hanne Kvist, Claus Lynggaard og Hald Hovedgaard.

Tak for korrektur til Henriette Løvdal og Peter Dyrby.

Desuden en ganske særlig og virkelig vigtig tak til:

Pernille, Inga, Emmy, Eliot og Sif

Susanne Martens og Anne Franziska H. Serup

Anne Ring Petersen og Jesper Olsson.

# Resumé af Ph.d-afhandlingen

## Kulturel erindring og konceptuel vidnesbyrdlitteratur

Den konceptuelle litteratur i sin nuværende inkarnation har kun for alvor eksisteret de sidste cirka 15 år. I de typiske læsninger af den, bliver den ofte reduceret til udelukkende at være udtryk for institutionskritik, en diskussion af signaturen osv. I min artikelfhandling anlægger jeg flere nye vinkler hvorfra den konceptuelle litteratur sædvanligvis ikke bliver læst. Jeg undersøger hvordan visse dele af den konceptuelle litteratur på performativ vis bidrager til produktion af kulturel erindring. Via dokumentariske og pseudo-dokumentariske remedieringsstrategier undersøger den konceptuelle litteratur allerede eksisterende kulturelt materiale. Den konceptuelle litteratur forhandler distributionen af det sanselige, for at bruge et kernebegreb fra Jacques Rancière: Hvordan verden opfattes, hvad der tillægges værdi, hvad der kan ses og høres. Netop det sanselige aspekt af den kulturelle erindring er interessant i forhold til litteraturen. Ifølge den tyske erindringsteoretiker og litterat Astrid Erll er en af litteraturens forcer netop at den for eksempel igennem sin beskrivelse af detaljer gør fortiden observerbar og derigennem mulig at erindre. På den måde kan litteraturen være generativ og performativ og i sig selv spille en aktiv rolle i den fortsatte produktion og fortolkning af kollektiv erindring. Hvad stiller man for eksempel op med de mange konceptuelle repræsentationer af Holocaust. Kan dele af den konceptuelle litteratur - der af sine kritikere beskyldes for at være kold og fortænkt - sammenlignes med vidnesbyrdlitteraturen - denne varme og sande genre par excellence - anførselstegn tænker jeg man selv kan sætte - kan deres appelformer, ambitioner og virkemidler sammenlignes, og kan man ligefrem tale om en *Konceptuel vidnesbyrdlitteratur*. Jeg læser blandt andet værker af Robert Fitterman, Charles Reznikoff, Heimrad Bäcker, Esther Dischereit, Åke Hodell, Vanessa Place og Franck Leibovici, og bruger teoridannelser der har med kulturel erindring, performativitet, sted, konceptuel litteratur og vidnesbyrdlitteratur at gøre. Jeg håber med min afhandling praktisk at kunne bidrage til at udfylde nogle af de åbenbare lakuner der har eksisteret i forhold til meget af den konceptuelle litteratur - den er ikke blevet læst særlig grundigt særligt ofte - ligesom der ikke lokalt i Danmark tidligere har fundet en egentlig kortlægning eller international kontekstualisering sted.

# Summary of PhD Dissertation

## Cultural Memory and Conceptual Witness Literature

Conceptual literature has, in its present incarnation, only existed for the past 15 years or so. Typical readings of this literature often reduce the works to being exclusively connected with institutional critique, a discussion of authorship, etc. In my dissertation, I adopt several new angles from which conceptual literature is usually not approached. I analyze how certain parts of conceptual literature contribute performatively to cultural memory production. Via documentary and pseudo-documentary remediation strategies, conceptual literature examines pre-existing cultural material. Conceptual literature negotiates specific distributions of the sensible, to borrow a key concept from the French philosopher Jacques Rancière: How the world is perceived, what is given value, what can be seen and heard. The sensory aspect of cultural memory is precisely of interest in relation to this literature. According to the German memory theoretician and literature professor Astrid Erll, one of the powers of literature is precisely that it makes the past observable and hence memorable, for example through its description of details. Literature can consequently be generative and performative and, in itself, play an active role in the continued production and interpretation of collective memory. How do we, for example, approach the large number of conceptual representations of the Holocaust? Can parts of the conceptual literature, accused by its critics of being cold and pretentious, be compared with witness literature – this warm and true genre par excellence? (insert quotation marks at will). Can their forms of appeal, ambitions and means be compared and could one, in fact, argue that there is such a thing as *conceptual witness literature*? I discuss works of, among other authors, Robert Fitterman, Charles Reznikoff, Heimrad Bäcker, Esther Dischereit, Åke Hodell, Vanessa Place and Franck Leibovici, and I apply theories that concern cultural memory, performativity, place, voice, conceptual literature and witness literature. With my dissertation, I hope to contribute to filling in some of the obvious gaps and voids that exist in relation to much conceptual literature, which has not been read very thoroughly or very often, nor has there, at the local Danish level, previously been any actual mapping or international contextualization of this phenomenon.

# Appendix I: Ekstra litteraturliste

Oversigt over skønlitterære og faglitterære tekster, netarkiver, tidsskrifter med mere, der er omtalt afhandlingen igennem og som relaterer sig direkte til den konceptuelle litteratur.

## Skønlitteratur

En liste over danske værker omtalt i afhandlingen tæller bl.a.:

Bjølshavn, Christian, and Martin Johs. Møller. 2009. *Flytning*. [Kbh.]: 28/6.

Forsom, Chresten. 2011. *Manhattan*. Arena.

Friis Thomsen, Bjørn. 2008. *Rottemades*. [Århus]: Forlaget \*.

Frostholm, Christian Yde. 2004. *Afrevne ord*. Valby: Borgen.

———. 2008. *Ofte Stillede Spørgsmål*. [Kbh.]: Afsnit P.

Graff, Rasmus. 2009. *Som Levende Begravet Her*. 28/6.

———. 2010. *Folkets prosa*. [Århus]: Edition After Hand.

Langvad, Maja Lee. 2006. *Find Holger Danske*. Copenhagen Valby: Borgen.

Larsen, Martin. 2003. *Hvis Krigen Kommer*. Privattræk.

Larsen, Martin. 2007. *Monogrammer. fiktion Bind 1 Bind 1*. [Kbh.]: Basilisk.

Malinovski, Pejk. 2010. *Den store danske drømmebog*. Kbh.: Basilisk.

Place, Vanessa. 2012. *Andersens wank*. 1. udgave, 1. oplag. Århus: Edition After Hand.

Serup, Martin Glaz. 2010a. *Mandag*. SMS Press. <http://smspress.dk/udgivelser/mandag/>.

———. 2010b. *Ja, Jeg Smager Månedens Kunstnervin!* <http://www.nokturno.org/martin-glaz-serup/ja-jeg-smager-manedens-kunstnervin/>.

———. 2012. "Local Colour." In *Local Colour: Ghosts, Variations*. Malmö, Sweden: In Edit Mode Press.

Thøfner, Tomas. 2004. *Altings A: computerpoesi*. Valby: Borgen.

## Skønlitteratur

En liste over internationale værker omtalt i afhandlingen tæller bl.a.:

Andersen, Paal Bjelke. 2007. "Stednavnene I Norske Nyårstaler 2000-2007." *Hvedekorn* 81 (2): 24–25.

———. 2010. *The Grefsen Address*. ntamo.

- Bäcker, Heimrad. 2013. *Seascape: Transcription*. Translated by Patrick Greaney. Brooklyn, NY: Ugly Duckling Presse.
- Bäcker, Heimrad. 1986. *Nachschrift*. Linz: Ed. Neue Texte.
- . 1997. *Nachschrift 2*. Graz: Literaturverlag Droschl.
- . 2010. *transcript*. Champaign [Ill.]: Dalkey Archive Press.
- . 2013. *Landscape M*. Edited by Patrick Greaney. Museum of Contemporary Art Denver.
- Bergvall, Caroline. 2005. *Fig: Goan Atom 2*. Cambridge, UK: Salt.
- . 2011. *Meddle English: New and Selected Texts*. Callicoon, NY: Nightboat Books.
- . 2014. *Drift*. NY: Nightboat Books.
- Closky, Claude. 2003. "The Ubuweb Anthology of Conceptual Writing." In *The First Thousand Numbers Classified in Alphabetical Order*, edited by Craig Dworkin. <http://ubu.com/concept/>.
- Dischereit, Esther. 2009. *Vor Den Hohen Feiertagen Gab Es Ein Flüstern Und Rascheln Im Haus : Eichengrün-Platz Dülmen*. Translated by Galbraith Iain. Berlin: AvivA.
- Fitterman, Robert. 2008. *The Sun Also Also Rises*. Calgary, Alta., Canada: No Press.
- . 2012. *Holocaust Museum*. Veer Books.
- . 2014. *No, Wait. Yep. Definitely Still Hate Myself*. Ugly Duckling Presse.
- Goldsmith, Kenneth. 2003. *Day*. Great Barrington, MA; Berkeley, CA: The Figures ; distributed by Small Press Distribution.
- . 2013. *Seven American Deaths and Disasters*.
- . 2000. *Fidget*. Toronto: Coach House Books.
- . 2001. *Soliloquy*. New York: Granary Books : Distributed to the trade by D.A.P./Distributed Art Publishers.
- . 2005. *The Weather*. Los Angeles: Make Now.
- . 2007. *Traffic*. Los Angeles: Make Now.
- . 2008. *Sports*. Los Angeles: Make Now.
- Hodell, Åke. 1965. *Orderbuch*. [Stockholm: Rabén & Sjögren.
- . 1966. *CA 36715 (J)*. [Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Lehto, Leevi. 2004. *Päivä*. [Helsinki]: Kirja kerrallaan.
- Leibovici, Franck. 2007. *Portraits Chinois*. [Bandol]: Éd. Al Dante.
- . 2010. *Kinesiske Portrætter*. Basilisk.
- Morris, Simon. 2009. *Getting Inside Jack Kerouac's Head*. York, England: Information as Material.

- Place, Vanessa. 2010a. *Tragodía 1: Statement of Facts*. Los Angeles California: Blanc Press.
- . 2010b. *On Pussy*.  
[https://www.youtube.com/watch?v=ifgDcYGQvD4&feature=youtube\\_gdata\\_player](https://www.youtube.com/watch?v=ifgDcYGQvD4&feature=youtube_gdata_player).
- . 2011a. *Tragodía 2: Statement of the Case*. Los Angeles California: Blanc Press.
- . 2011b. *Tragodía 3: Argument*. 1. ed. Los Angeles California: Blanc Press.
- . 2012. "What Does This Say about Me?" *Lit - the Journal of the New School Mfa Creative Writing Program*, no. 22 (summer).
- Reznikoff, Charles. 1965. *Testimony: The United States, 1885-1890 : Recitative*. New York: New Directions.
- . 1975. *Holocaust*. Los Angeles: Black Sparrow Press.
- Rinne, Cia. 2001. *Zaroum*. [Kirkkonummi]: [C. Rinne].
- . 2011. *Zaroum: Notes Pour Solistes*. Reims: le Clou dans le fer.
- Shirinyan, Ara. 2008. *Your Country Is Great: Afghanistan-Guyana*. New York City: Futurepoem Books.
- Bergvall, Caroline. 2004. *Via: Poems, 1994-2004*. London: Optic Nerve : Contemporary Poetics Research Centre, Birkbeck College, University of London.

Se også Vanessa Places fortsatte Twitterprojekt der bygger på Margaret Mitchells *Gone With the Wind* (2009-), her: <https://twitter.com/VanessaPlace>

## Antologier

### Skønlitteratur.:

- Bergvall, Caroline, Teresa Carmody, and Laynie Brown. 2012. *I'll Drown My Book: Conceptual Writing by Women*. Los Angeles: Les Figues Press.
- Dworkin, Craig. 2003. "The Ubuweb Anthology of Conceptual Writing."  
<http://ubu.com/concept/>.
- Dworkin, Craig, and Kenneth Goldsmith. 2011. *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston Illinois: Northwestern University Press.
- Gilbert, Annette. 2014. *Reprint Appropriation (&) Literature ; Appropriationen von 1960 bis heute*. Wiesbaden: Luxbooks.

## **Antologier**

### Teori:

Berge, Gunnar. 2011. *Klippe lime kopiere*. Oslo: ATTÅT.

Gilbert, Annette. 2012. *Wiederaufgelegt: zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*.

## **Teori**

### Monografier:

Goldsmith, Kenneth. 2011. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press.

Greaney, Patrick. 2014. *Quotational Practices: Repeating the Future in Contemporary Art*.

Perloff, Marjorie. 2010. *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*. University of Chicago Press.

Place, Vanessa, and Robert Fitterman. 2009. *Notes on Conceptualisms*. Ugly Duckling Press.  
———. 2012. *Notater om konceptualismer*. Århus: Edition After Hand.

Reed, Brian M. 2013. *Nobody's Business: Twenty-First Century Avant-Garde Poetics*. Cornell University Press.

Serup, Martin Glaz. 2013. *Relationel poesi*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.

Stephens, Paul. 2014. *The Poetics of Information Overload: From Gertrude Stein to Conceptual Writing*. University of Minnesota Press.

## **Institutioner**

### Tidsskrifter, netarkiver m.m.:

Nypoesi (Norge)

Vagant (Norge)

Sibila (Brasilien)

Double Change (Frankrig)

Jacket2 (tidl. Australien som Jacket, nu USA)

PennSound (USA)

UbuWeb (USA)

Archive of the Now (Storbritannien)

OEI (Sverige)

Crux Desperationis (Uruguay)



Forlag:

OEI editör (Sverige)

In Edit Mode Press (Sverige)

Attåt (Norge)

ntamo (Finland)

After Hand (Danmark)

28/6 (Danmark)

Basilisk (Danmark)

Antipyrine (Danmark)

Forlaget \* [asteriks] (Danmark)

Arena (Danmark)

Festivaler

Audiatur (Norge)

Verbal Pupiller (Danmark)

Helsinki Poetics Conference (Finland)

&NOW (USA)

Biskops Arnö (Sverige - den nordiske folkehøjskole har været vært for mange former for møder, seminarer, festivaler osv.)

## Appendix II: Billedmateriale

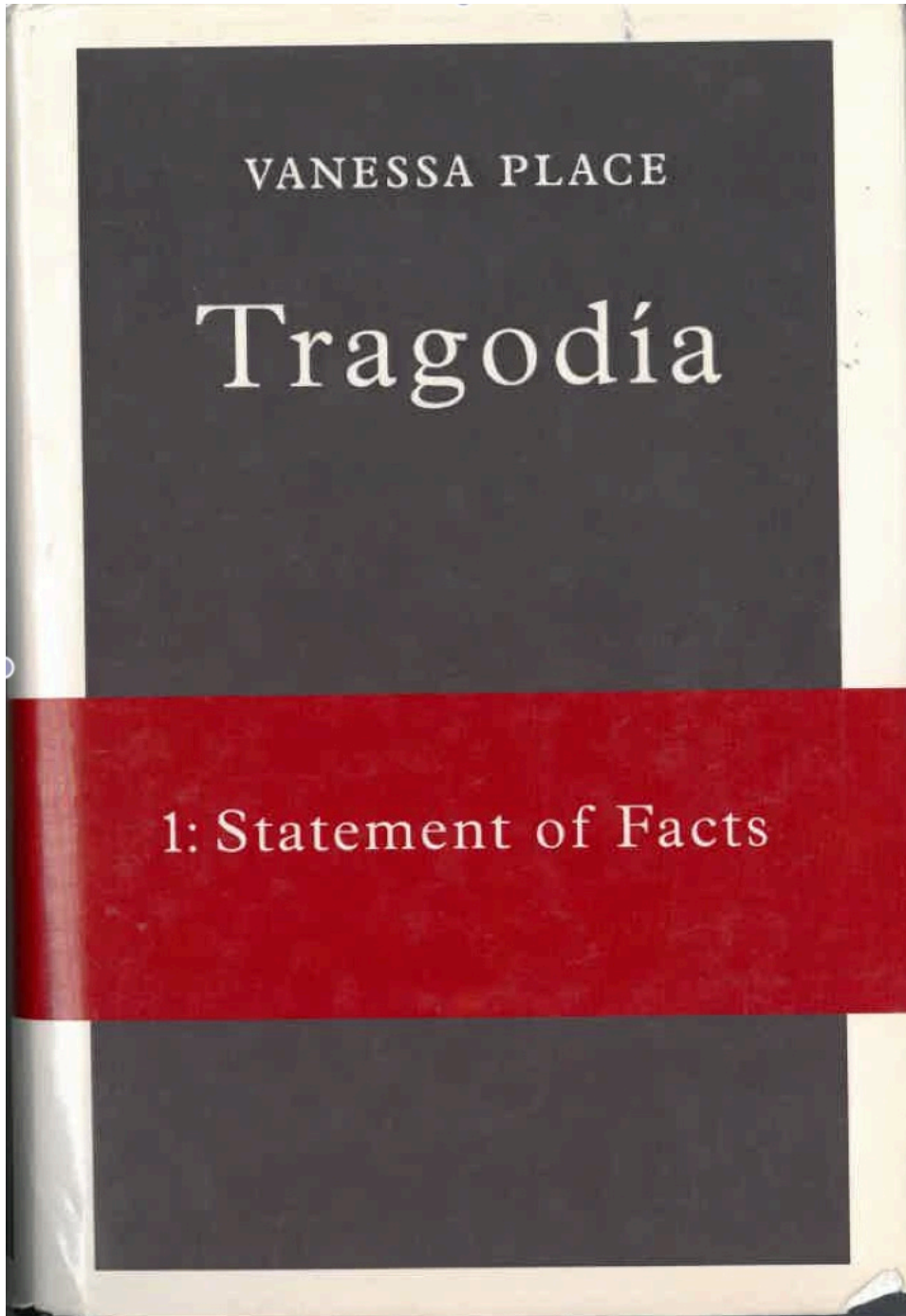


FIG 1 A

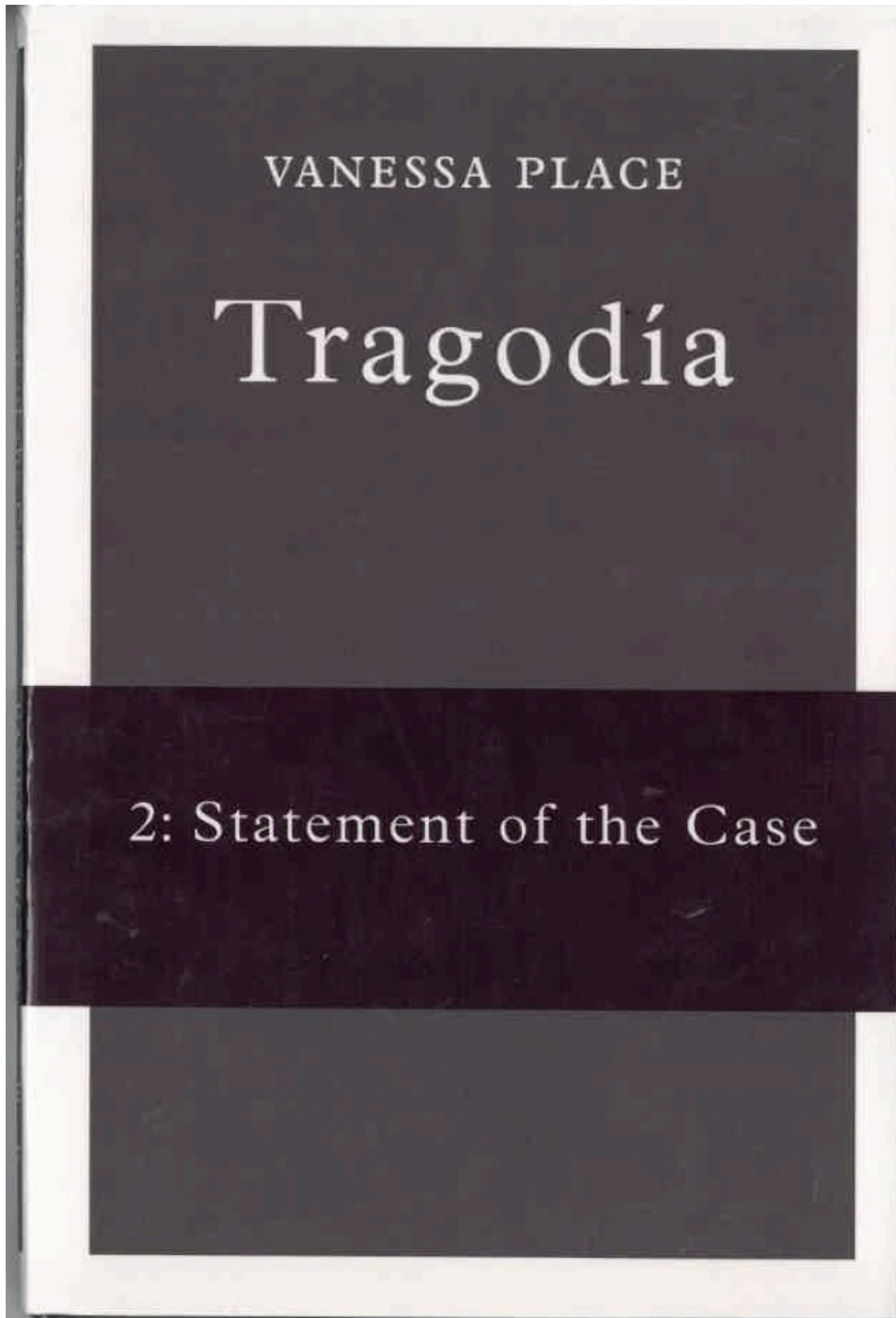


FIG 1 B

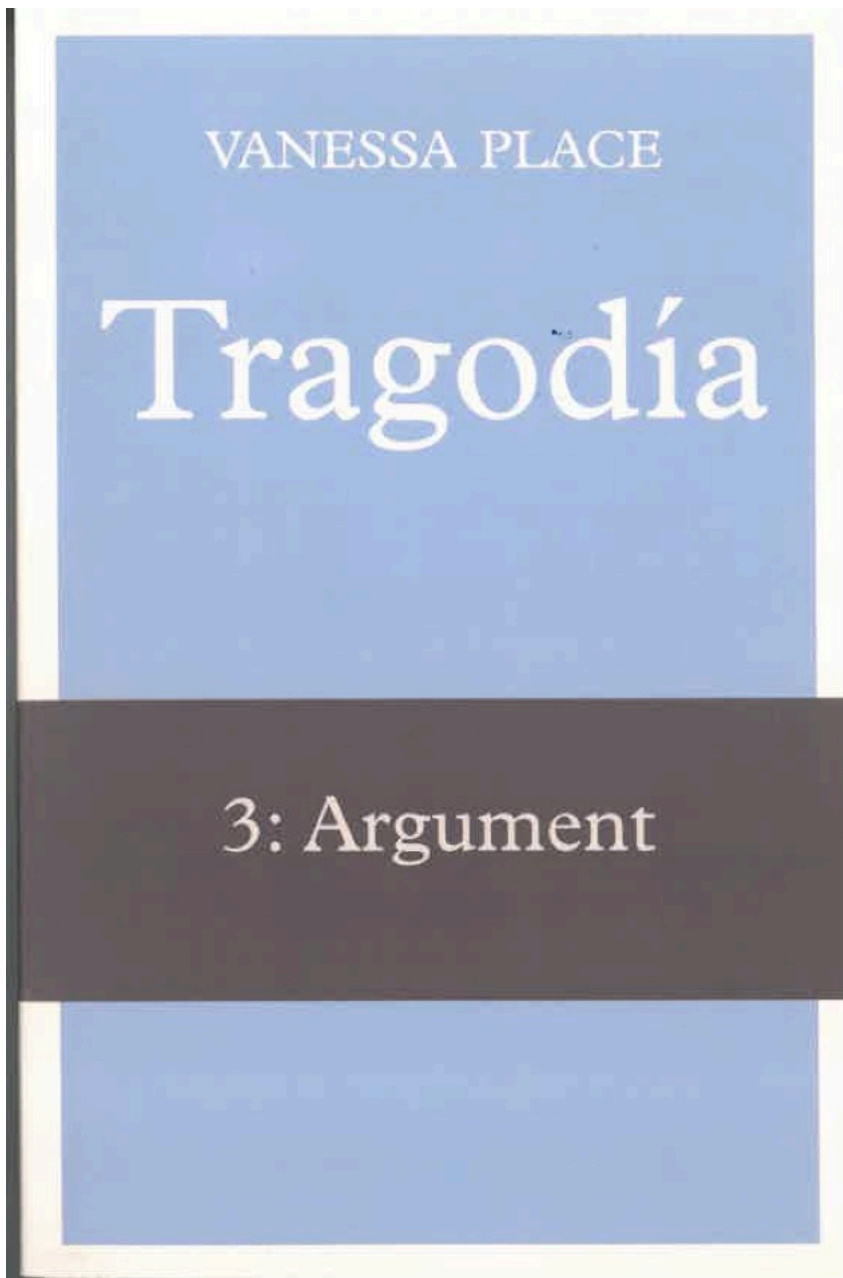


FIG 1 C



FIG 2 A





FIG 2 B

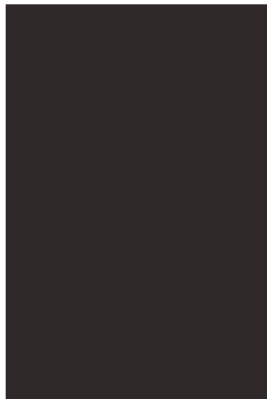


# **HOLOCAUST MUSEUM**

**Robert Fitterman**

FIG 3 A

HOLOCAUST MUSEUM



ROBERT FITTERMAN

FIG 3 B

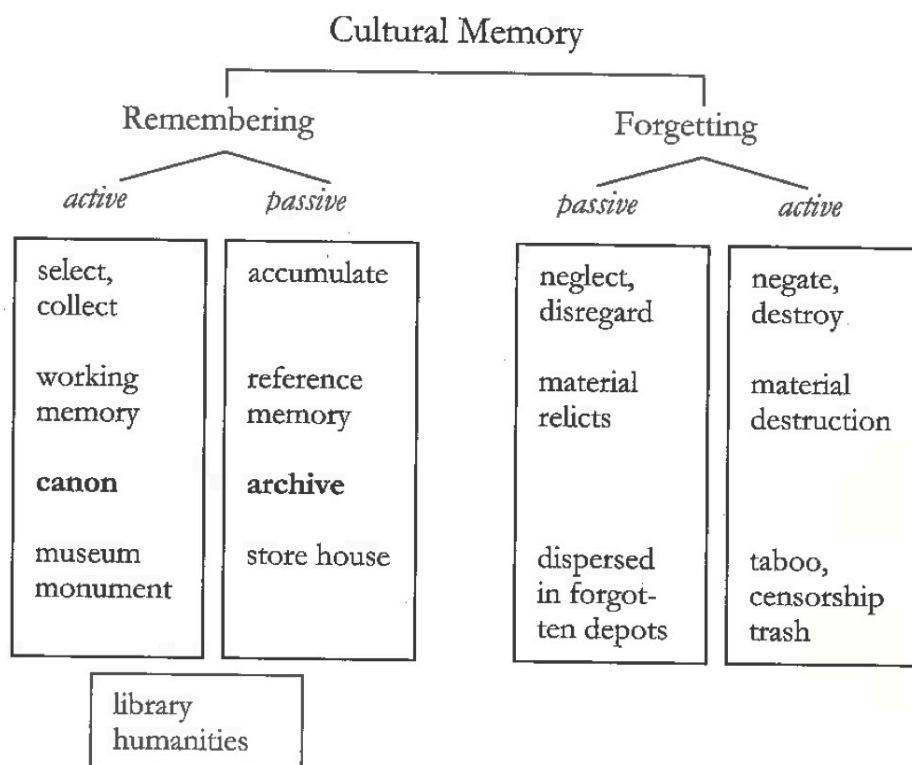


FIG 4



PT  
9876  
.18  
023  
06

ÅKE HODELL  
O R D E R B U C H

FIG 5 A

C A 37036 (J)  
 Motoröl  
 C A 37037 (J)  
 Motoröl  
 C A 37038 (J)  
 Seife  
 C A 37039 (J)  
 Motoröl  
 C A 37040 (J)  
 Seife  
 C A 37041 (J)  
 Lampenschirm  
 C A 37042 (J)  
 Seife  
 C A 37043 (J)  
 Seife  
 C A 37044 (J)  
 Motoröl  
 C A 37045 (J)  
 Seife  
 C A 37046 (J)  
 Lampenschirm  
 C A 37047 (J)  
 Seife  
 C A 37048 (J)  
 Lampenschirm  
 C A 37049 (J)  
 Motoröl

C A 37049 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37048 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37047 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37046 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37045 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37044 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37043 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37042 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37041 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37040 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37039 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37038 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37037 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37036 (J)  
 Unbrauchbar

FIG 5 B

C A 37035 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37034 (J)  
 Unbrauchbar  
~~C A 37033 (J)~~  
 Grundaussfüllung  
 C A 37032 (J)  
 Unbrauchbar  
~~C A 37031 (J)~~  
 Grundaussfüllung  
~~C A 37029 (J)~~  
 Grundaussfüllung  
 C A 37028 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37027 (J)  
 Unbrauchbar  
~~C A 37026 (J)~~  
 Grundaussfüllung  
 C A 37025 (J)  
 Unbrauchbar  
~~C A 37024 (J)~~  
 Grundaussfüllung  
~~C A 37023 (J)~~  
 Grundaussfüllung  
~~C A 37022 (J)~~  
 Grundaussfüllung  
 C A 37021 (J)  
 Unbrauchbar

C A 37020 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37019 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37018 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37017 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37016 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37015 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37014 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37013 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37012 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37011 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37010 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37009 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37008 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 37007 (J)  
 Unbrauchbar

FIG 5 C

C A 36977 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 36976 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 36975 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 36974 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 36973 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 36972 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 36971 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 36970 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 36969 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 36968 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 36967 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 36966 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 36965 (J)  
 Unbrauchbar  
 C A 36964 (J)

~~G A 36950 (J)~~  
~~G A 36951 (J)~~  
~~G A 36952 (J)~~  
~~G A 36953 (J)~~  
~~G A 36954 (J)~~  
~~G A 36955 (J)~~  
~~G A 36956 (J)~~  
~~G A 36957 (J)~~  
~~G A 36958 (J)~~  
~~G A 36959 (J)~~  
~~G A 36960 (J)~~  
~~G A 36961 (J)~~  
~~G A 36962 (J)~~  
~~G A 36963 (J)~~  
~~G A 36964 (J)~~  
~~G A 36965 (J)~~  
~~G A 36966 (J)~~  
~~G A 36967 (J)~~  
~~G A 36968 (J)~~  
~~G A 36969 (J)~~  
~~G A 36970 (J)~~  
~~G A 36971 (J)~~  
~~G A 36972 (J)~~  
~~G A 36973 (J)~~  
~~G A 36974 (J)~~  
~~G A 36975 (J)~~  
~~G A 36976 (J)~~  
~~G A 36977 (J)~~  
~~G A 36978 (J)~~  
~~G A 37022 (J)~~  
~~G A 37023 (J)~~  
~~G A 37024 (J)~~

FIG 5 D

~~0 A 36743 (J)~~  
~~0 A 36742 (J)~~  
~~0 A 36741 (J)~~  
~~0 A 36740 (J)~~  
~~0 A 36739 (J)~~  
~~0 A 36738 (J)~~  
~~0 A 36737 (J)~~  
~~0 A 36736 (J)~~  
~~0 A 36735 (J)~~  
~~0 A 36734 (J)~~  
~~0 A 36733 (J)~~  
~~0 A 36732 (J)~~  
~~0 A 36731 (J)~~  
~~0 A 36730 (J)~~  
~~0 A 36729 (J)~~  
~~0 A 36728 (J)~~  
~~0 A 36727 (J)~~  
~~0 A 36726 (J)~~  
~~0 A 36725 (J)~~  
~~0 A 36724 (J)~~  
~~0 A 36723 (J)~~  
~~0 A 36722 (J)~~  
~~0 A 36721 (J)~~  
~~0 A 36720 (J)~~  
~~0 A 36719 (J)~~  
~~0 A 36718 (J)~~  
~~0 A 36717 (J)~~  
~~0 A 36716 (J)~~

0 A 36715 (J)

FIG 5 E



ÅKE HODELL

CA 36715 (J)

1966

FIG 6 A



FIG 6 B

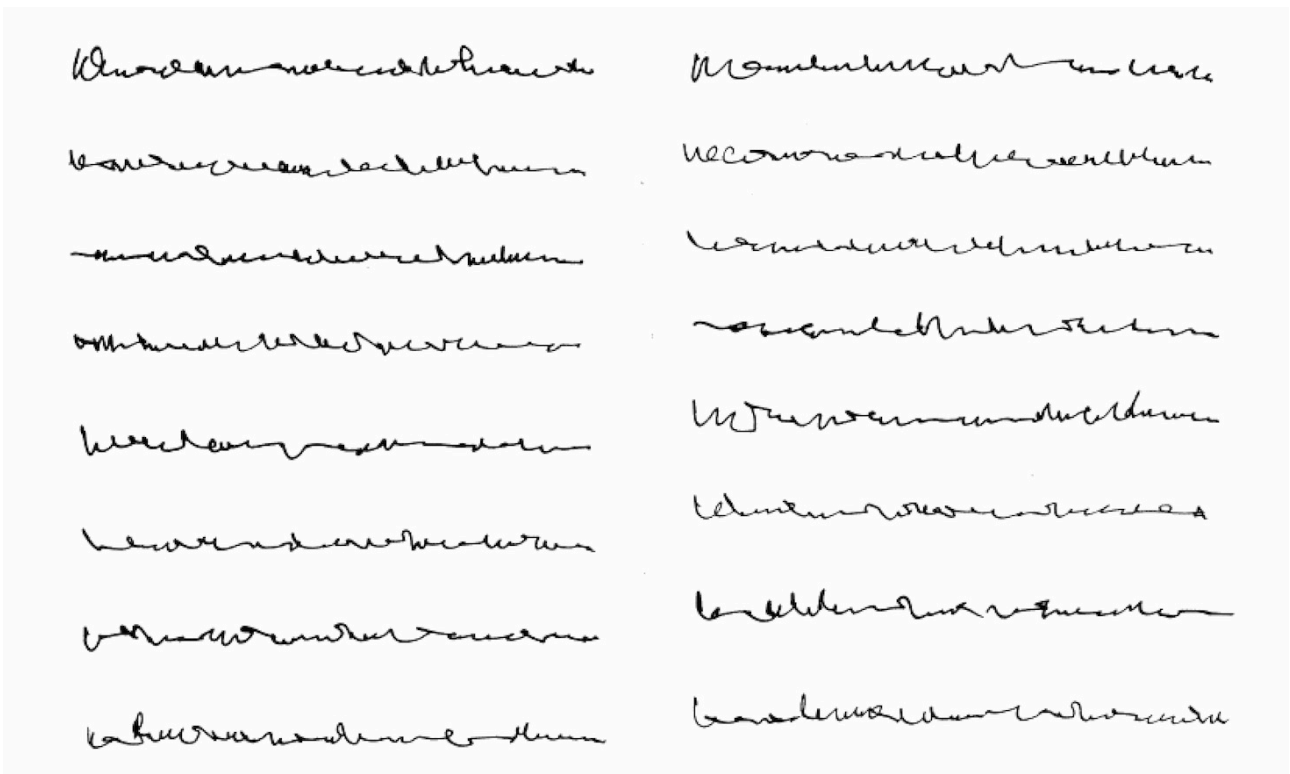


FIG 6 C

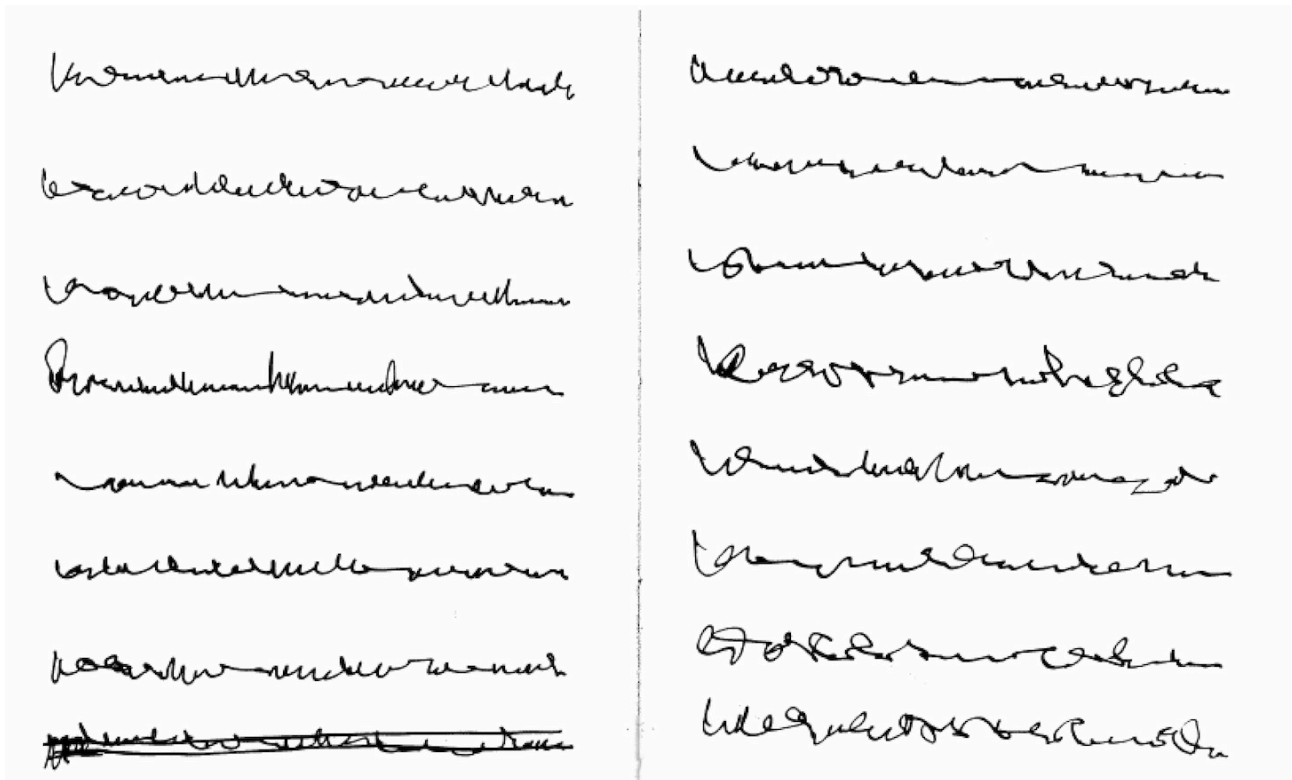


FIG 6 D

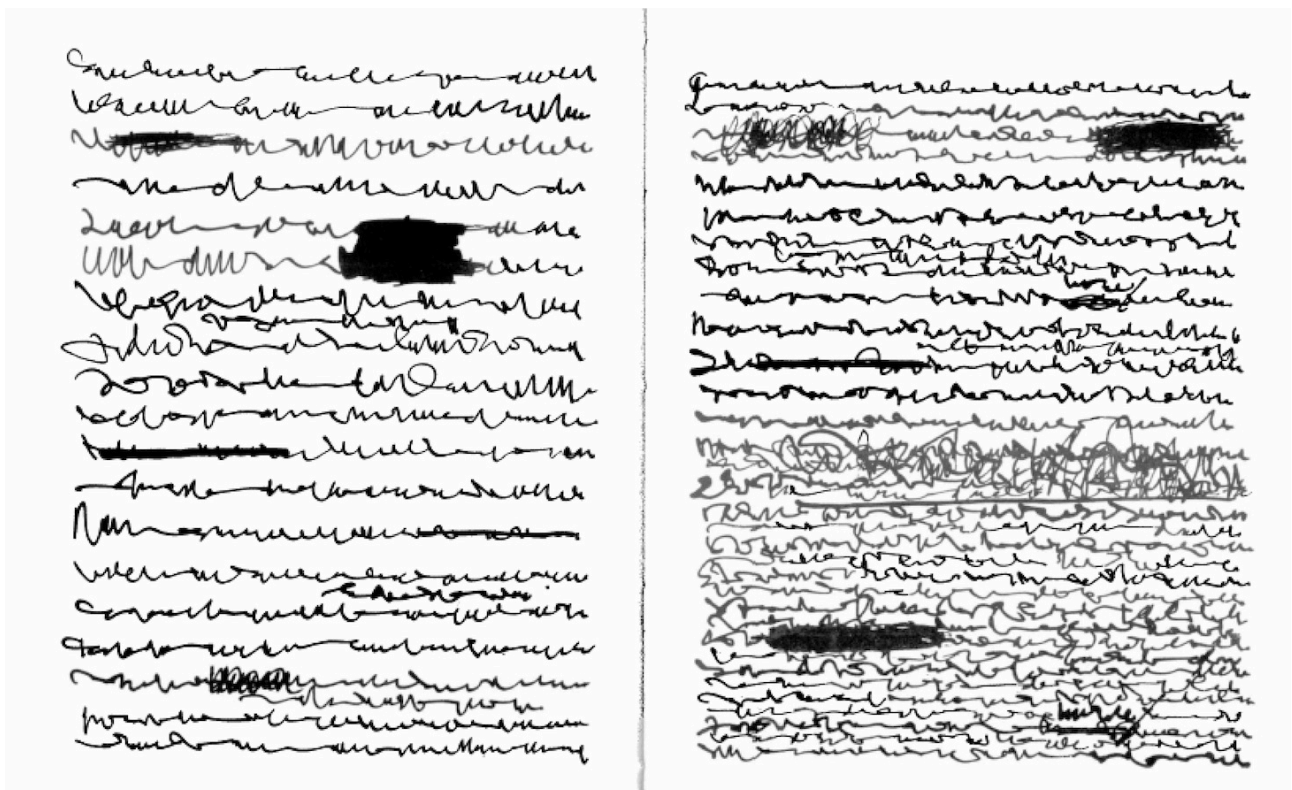


FIG 6 E



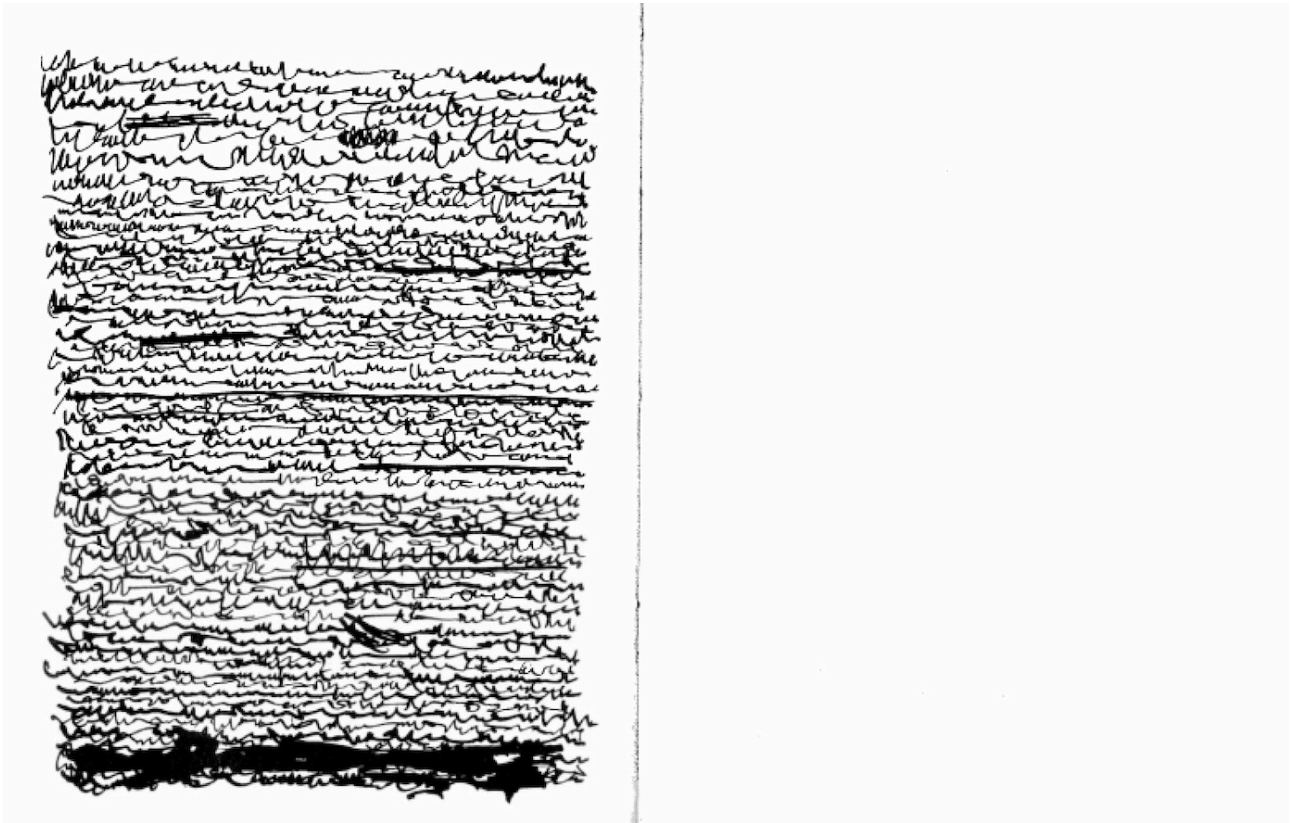


FIG 6 F

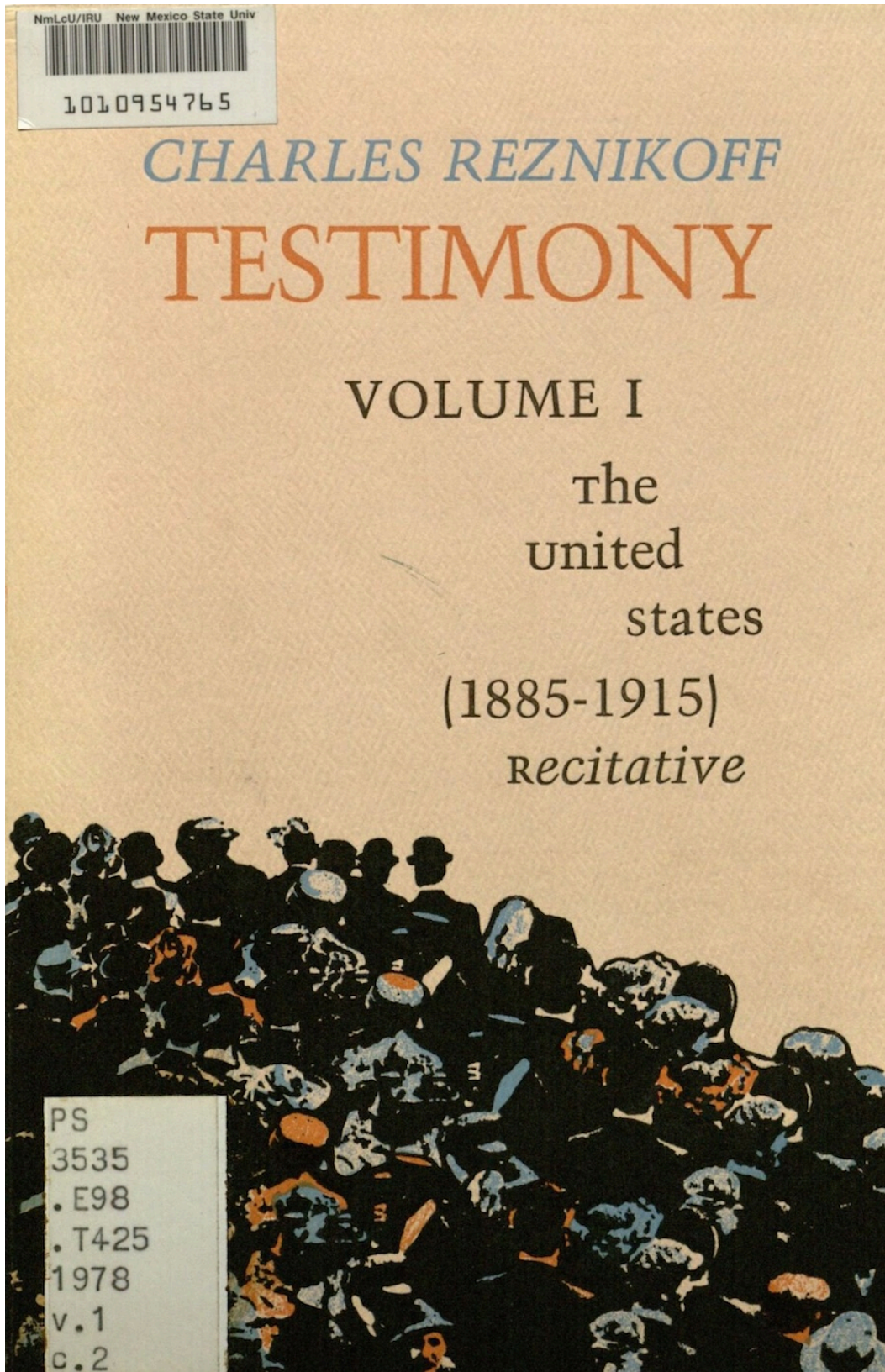


FIG 7 A

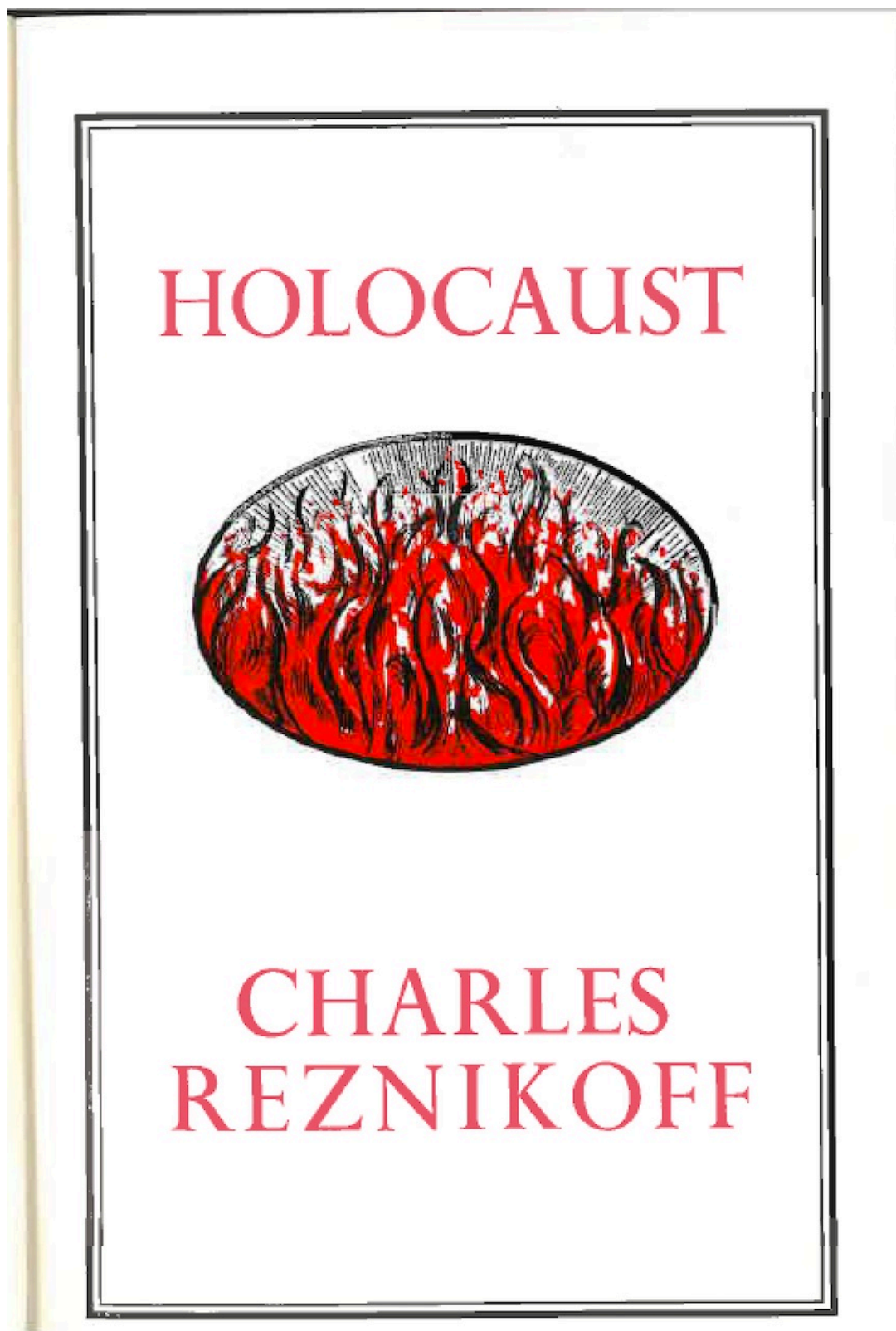


FIG 8 A

## CONTENTS

I Deportation .....	9
II Invasion .....	15
III Research .....	19
IV Ghettos .....	23
V Massacres .....	31
VI Gas Chambers and Gas Trucks .....	41
VII Work Camps .....	51
VIII Children .....	65
IX Entertainment .....	71
X Mass Graves .....	77
XI Marches .....	85
XII Escapes .....	91

FIG 8 B



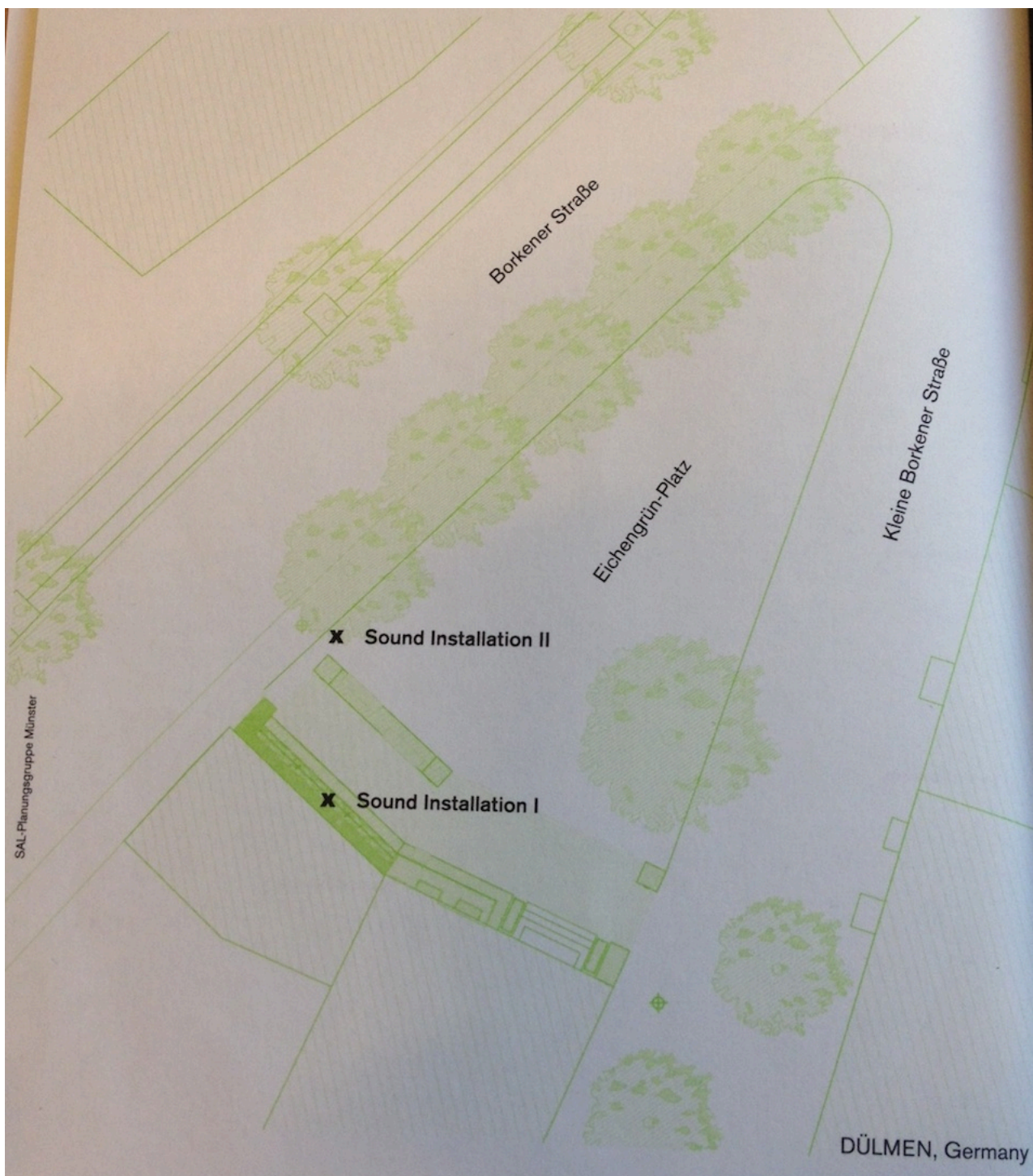


FIG 9 A





FIG 9 B





FIG 9 C





FIG 9 D





FIG 9 E





FIG 9 F



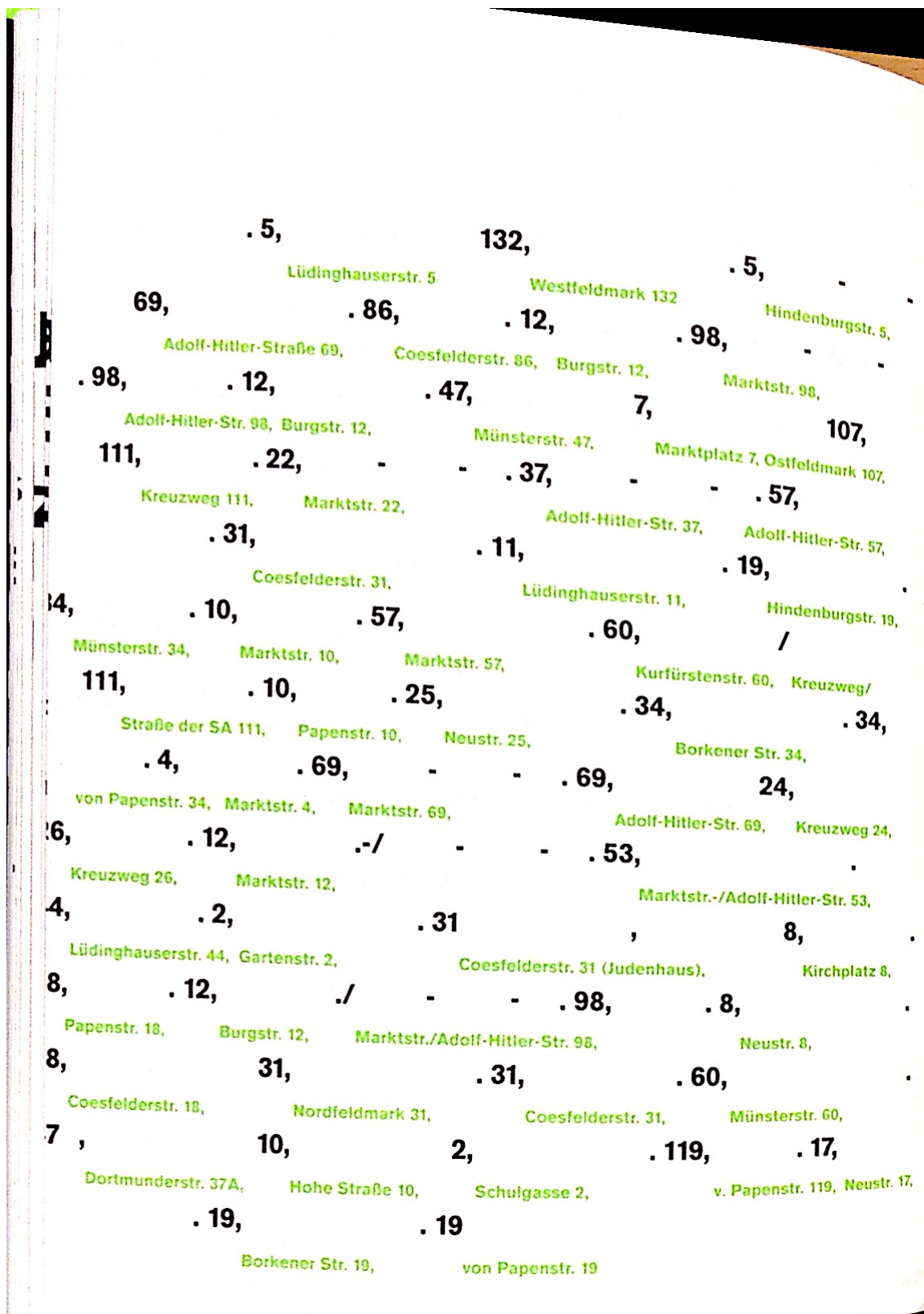


FIG 10 A

## 01 Recipes **CHREMSLACH**

3 whole matzahs  
 250g tallow  
 250g syrup  
 1 teaspoon cinnamon  
 1/2 teaspoon pepper (freshly ground in the pepper mill)  
 1 teaspoon grated lemon zest  
 6 eggs  
 1/2 l matzah crumbs  
 Filling: 4–5 apples or stewed plums  
 In addition: 250g confectioner's sugar

Soak matzah, squeeze dry. Heat the tallow, combine it with the other ingredients and knead until blended, let the mixture rest briefly, then shape the dough into two fat disks, place one disk in a greased casserole, top with coarsely grated apples or plums, cover with the second disk and bake for half an hour in the oven. Turn out onto a platter, sprinkle with confectioner's sugar and serve warm.

## 02 Recipes

Passover compote, Reichenberger compote, matzah kugel with apple stuffing, stuffed matzah, glazed matzah, Easter cake, Prague matzah kugel, mazzeloksh for 4 persons, folded matzahs, Easter blintzes, Easter daiken, Easter tart Linz style, Chremslach

## 03 Recipes **LATKES**

1.2 kg potatoes  
 4 eggs  
 300g vegetable oil  
 200g flour  
 salt and pepper

Peel, wash, and grate potatoes. Squeeze the potatoes lightly. Add the eggs, the flour, salt and pepper and mix well. Heat the oil in a pan and fry thin potato cakes, browning them on both sides.

FIG 10 B



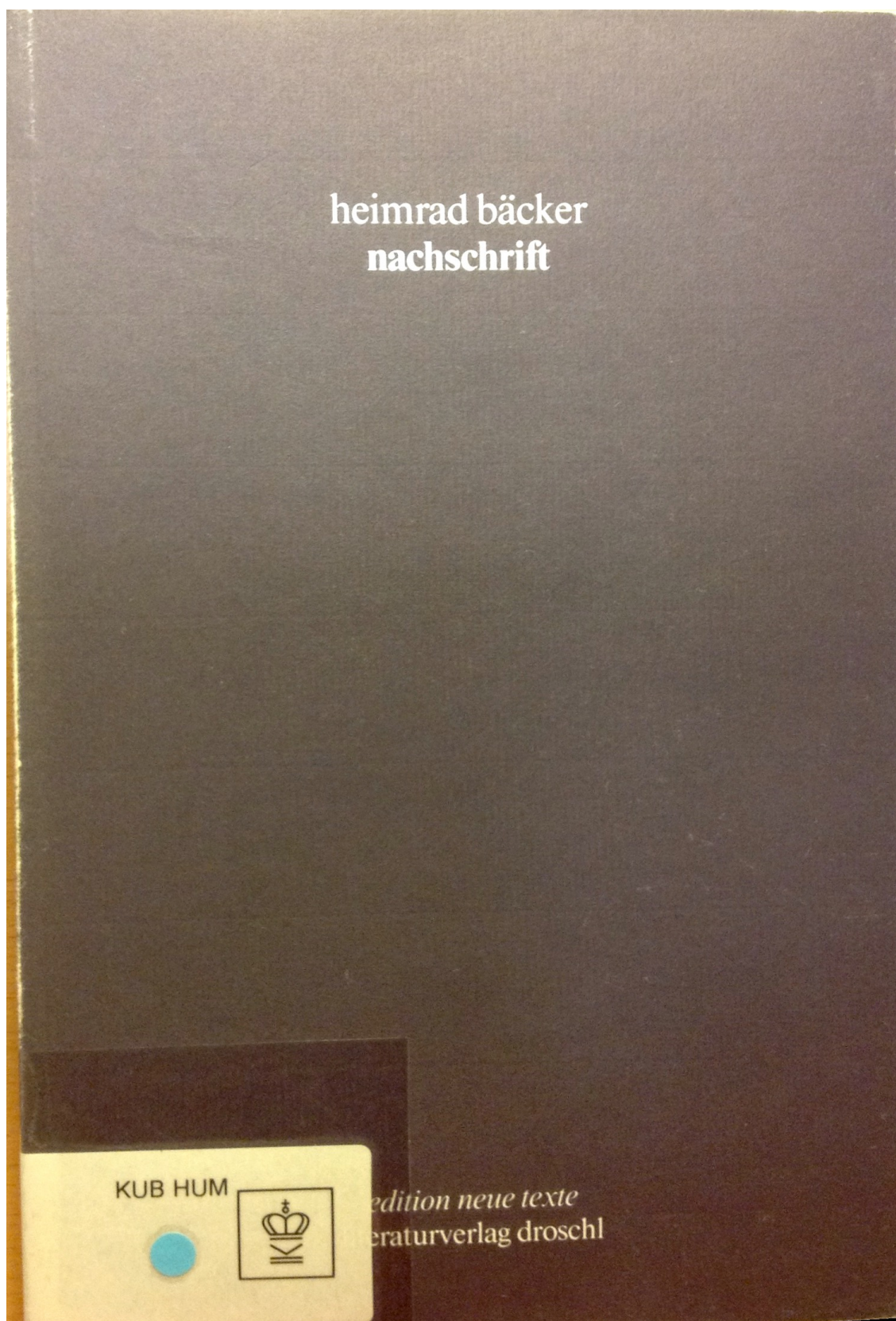


FIG 11 A



heimrad bäcker  
nachschrift 2

KUB HUM



*edition neue texte*  
literaturverlag droschl

FIG 11 B



city, hall park palace garden people's garden city park park grounds  
 beethoven square franz josef quay schmerling square occupying the benches  
 on the ring boulevard the augarten garden grounds on sterneck square ro  
 park on the archduke karl square prater (all areas) arenberg park belvede  
 garden botanic garden park grounds along the erdberg quai hermann pa  
 modena park gardens in the schwarzenberg square swiss gardens garden  
 along the weissgerber quai ressel park drasche park st. johann park k  
 ber park park grounds between haydn park and reumannhof complex pa  
 grounds across from the housing project at 76-80 margarete beltway esterhá  
 park johannstrass park park grounds on hammerling square schönborn pa  
 benno park neudegger park garden grounds along the rossau quai garde  
 grounds along the tow path on the danube canal gardens on the grounds of the  
 former home for the poor in währing street park in front of the votive church  
 (in hermann göring square) the garden grounds belonging to the clam-gall  
 family at 37 lichtenstein street hübler park brunnhuber park wilhelmsdo  
 park miesbach garden haydn park steinbauer park park grounds in the  
 schedifka square and in front of the meidling barracks auer-welsbach pa  
 baumgarten casino park ferdinand wolf park lainz cemetery park gulde  
 park hügel park maxing park leitenwald park schimon park streck  
 park gardens of schönbrunn palace and of hetzendorf palace grounds o  
 the baumgarten hill and at the lainz home for the elderly march park on the  
 grounds of the former schmelz cemetery congress park rosenstein pa  
 park grounds in richthausen street and in frauenfeld square türkenschar  
 park schubert park anton baumann park ebner-eschenbach park kair  
 park garden grounds in aumann square währing park with the exception  
 that crossing over from semper street to the währing tram station is allowed  
 due to transportation considerations heiligenstadt park saar park strau  
 lanner park wertheimstein park park grounds in the mortara square a  
 saints square brigitta square saxony square gauss square garden ground  
 on the brigittenau quai hans smital park jedlesee park floridsdorf pa  
 recreational area on the old upper danube stadlau park park grounds in bi  
 mark square and kagran square garden grounds along the old danube the  
 entire area of the vienna woods of the bisam hill and freudenau are forbidden

FIG 11 C

2.	2400
3.	2600
5.	4600
6.	6600
7.	9100
7.	stärke unbekannt
8.	stärke unbekannt
8.	10600
9.	stärke unbekannt
10.	stärke unbekannt
12.	stärke unbekannt
12.	12600
13./14.	14600
12.-15.	16600
14./15.	17600
etwa 15.	21000
etwa 15.	21400
18.	26400
21.-23.	27030
23.	29330
25.-30.	30530
1.	32030
2.	35079
2.	36079
7.-9.	38749
8.	39249
10.	40449
10.	
bis 13.	
...	

FIG 11 D



- 24 nach Hilberg, 6.
- 25 nach Rückerl, 98 – 101. Verwendet wurden die wiederkehrenden Formeln aus Görings Auftrag an Heydrich zur *Durchführung der angestrebten Endlösung der Judenfrage* (Schreiben vom 31.7.1941), der Einladungsschreiben Heydrichs an die Referatsleiter für Judenfragen (Ministerien, Parteistellen, Reichssicherheitshauptamt und Generalgouvernement) und des Protokolls der (1.) Wannseekonferenz. IMT III/309, 618, IX/575, Hilberg, 284 f. Vollständiges Protokoll in Poliakov/Wulf, 116 – 126.
- 26 nach Rückerl, 333.
- 27 Rückerl, 116. Aus einem Brief Himmlers vom 23.1.1943 an den Staatssekretär im Reichsverkehrsministerium und Stellvertretenden Generaldirektor der Deutschen Reichsbahn, Dr. Ganzenmüller.
- 28 Reichsbahn, 2. Umschlagseite.
- 29 aus: Auschwitz, 226. Nach dem Standortbefehl vom 22. 11. 1943.
- 30 Solomon F. Bloom, Dictator of the Lodz Ghetto, in *Commentary*, New York, Februar 1949, S. 120; zitiert bei Hilberg, 346. Ausruf von Kindern des Ghettos Lodz, als sie verladen wurden.
- 32 Rückerl, 155f. Transporte vom 2.4. – 13.6.1942 in das Vernichtungslager Sobibor.
- 33 Rückerl, 155. Steigerung der Zahl der Getöteten vom 2.4. – 1.6. 1942, Sobibor. Die Kreuzform ist ein Ergebnis der Statistik.
- 34 Meyer, II/91.
- 35 nach Rückerl, 63 – 66 und 167. Tötungen in Belzec. Passus 2, 3 und 5 aus dem *Gerstein-Bericht*. Passus 3 wurde von Prof. Pfannenstiel in seiner – sonst die Tatsachen bestätigenden – Aussage vom Juni 1950 bestritten (s. Friedländer, 109).
- 36 Inschrift in Mauthausen.
- 37 nach Langbein, 570, 568, 569, 571.
- 38 Abkürzungen für die Konzentrationslager Dachau, Sachsenhausen, Buchenwald usw., im internen Schriftverkehr üblich. Der Rotation des Textes entspricht die rotierende Situation, die auch Rotation der Häftlinge und der Statistik war.
- 39 nach Rückerl, 355f. (Register).
- 40 Himmler (Briefe), 246. An Oswald Pohl, Chef des SS-Wirtschafts-Verwaltungshauptamtes, 5.3.1943.
- 41 Zitat.
- 42 Hilberg, 288. IV-B-4: Referat Judenangelegenheiten, Räumungsangelegenheiten, Einziehung im Amt IV (Gestapo) des Reichssicherheitshauptamtes.
- 43 Rückerl, 168.
- 44 Demant, 44.
- 45 Demant, 125.
- 46 Demant, 41.
- 47 nach Langbein, 86f.
- 48 nach Langbein, 93.
- 49 aus: Widerstand (Wien), III/298. Nach dem Tätigkeitsbericht eines Sonderkommandos der Waffen-SS vom Mai 1942. Erschießungen bei Minsk.
- 50 Augenzeugen, 80.
- 51 Wiesenthal, 288/289. Aus einem Fernschreiben der Geheimen Staatspolizei, Stapostelle Brünn, 10.10.1939.
- 52 Rückerl, 97. Ereignismeldung 32 der Einsatzgruppe B vom 24.7.1941.
- 53 Rückerl, 56. Bericht einer Kompanie des Polizeibataillons 133 (Polizeiregiment 24) vom 14.9.1942 über den *großen Auftrieb* und den Abtransport der Juden aus Kolomea/Galizien. Die wiedergegebene Zeile steht nach *Betrifft: Judenumsiedlung unter Bezug*.
- 54 Sereny, 100. Aus den Gesprächen der Autorin mit dem verurteilten Franz Stangl, zuerst Kommandant des Vernichtungslagers Sobibor, später Treblinkas.  
Vorangestelltes Zitat: Hachiya, 22.
- 55 nach Langbein, 213f.
- 56 IMT XXVI/102f. Aus einem Fernschreiben des Befehlshabers der Sicherheitspolizei und des Sicherheitsdienstes Ostland an das Reichssicherheitshauptamt, 15.6.1942.
- 57 nach Rückerl, 166. Vernehmungsprotokoll.
- 58 nach Rückerl, 142f. Zahlen der im Lager Belzec Getöteten.
- 59 nach Rückerl, 261. Objekte des Vernichtungslagers Chelmo.
- 60 nach Rückerl, 69.
- 61 nach Rückerl, 158f. Vernichtungslager Sobibor.
- 62 Anatomie II/162. Aus den *Ereignismeldungen UdSSR*. Meldung Nr. 132 vom 11.12.1941.
- 63 Briefe, 463. Zwölf namentlich genannte Arbeiter des Vernichtungslagers Chelmo. Botschaft auf Jiddisch.
- 64 Anatomie II/204.
- 65 Hilberg, 811.
- 66 Rückerl, 181.
- 67 Langbein, 76.
- 68 Hohenstein, 248. Gehortete Wertsachen in der Ghettoverwaltung Lodz.

FIG 11 E

Mussolini	Benito Mussolini, Über den Korporativstaat. Florenz 1936.
Oberdonau	Unser Oberdonau. Ein deutscher Gau in Kunst und Dichtung. Berlin 1944.
Picker	Henry Picker, Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941 – 1942. Stuttgart 1976.
Poliakov/Wulf	Leon Poliakov, Josef Wulf, Das Dritte Reich und die Juden, Dokumente und Aufsätze. Berlin-Grünwald 1955.
Reichsbahn	Deutsche Reichsbahn, Kursbuch für die Gefangenenwagen, hsg. von der Reichsbahn-Direktion Berlin.
Rückert	Adalbert Rückert, NS-Vernichtungslager im Spiegel deutscher Strafprozesse. München 1977.
Sereny	Gitta Sereny, Am Abgrund. Frankfurt – Berlin – Wien 1979.
Speer	Albert Speer, Spandauer Tagebücher. Frankfurt/M. – Berlin – Wien 1978.
Staff	Ilse Staff, Justiz im Dritten Reich. Frankfurt 1978.
Sterbetafel	Sterbetafel des Deutschen Vereins für Versicherungswissenschaft, Heft XXXX.
Weliczker	Leon Weliczker, die Todesbrigade, in: Im Feuer vergangen. Tagebücher aus dem Ghetto, Berlin 1959, S. 75f.
Wiesenthal	Simon Wiesenthal, Doch die Mörder leben. München – Zürich 1967.
Widerstand (Oberösterreich)	Widerstand und Verfolgung in Oberösterreich 1934 – 1945, Eine Dokumentation, hsg. vom Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes. 2 Bände, Wien und Linz 1982.
Widerstand (Wien)	Widerstand und Verfolgung in Wien 1934 – 1945, Eine Dokumentation, hsg. vom Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes. 3 Bände, Wien 1975.

FIG 11 F





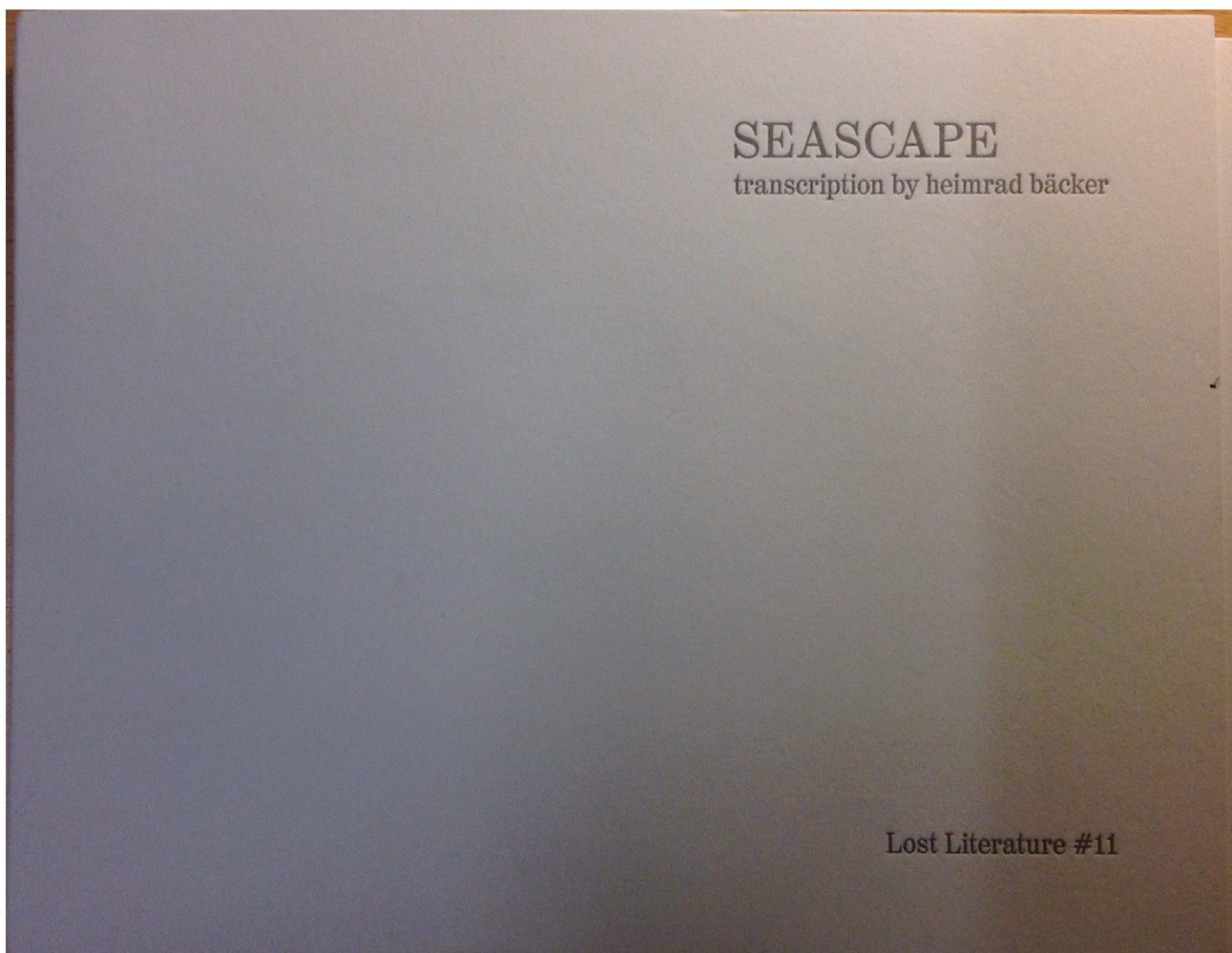


FIG 11 H



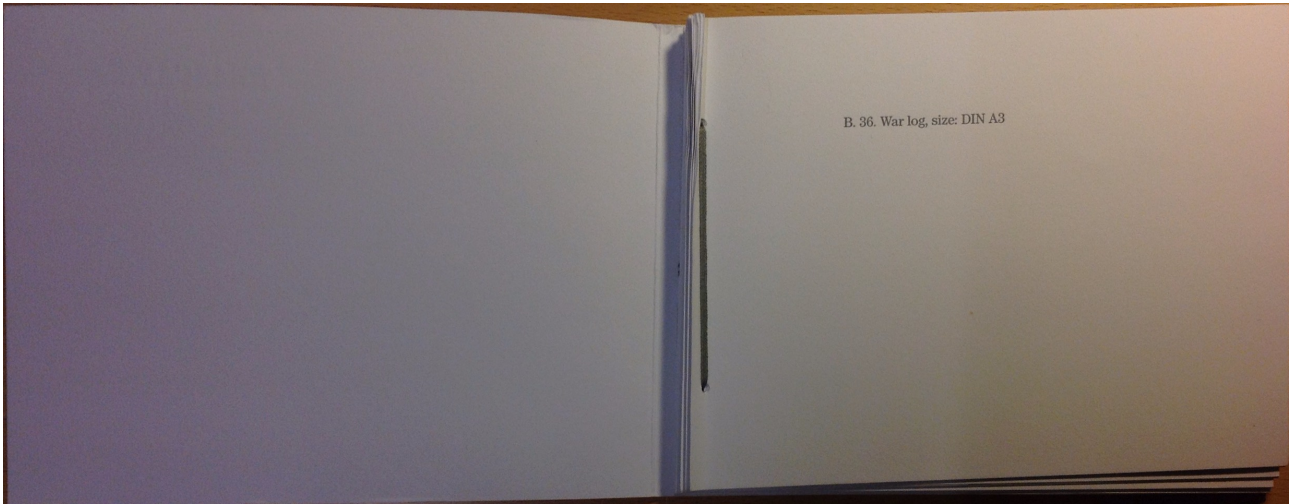


FIG 11 I

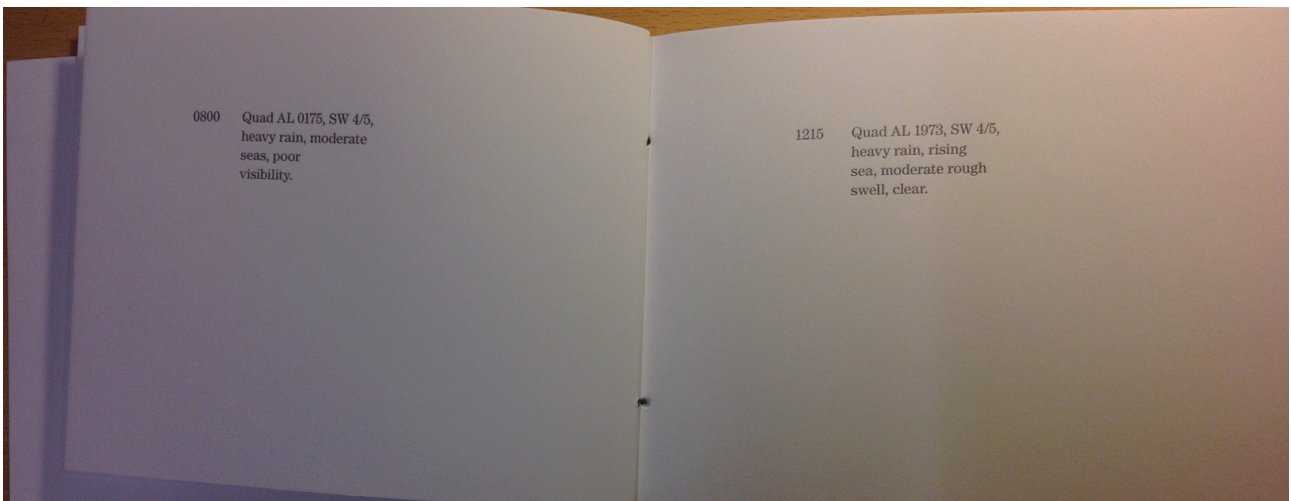


FIG 11 J

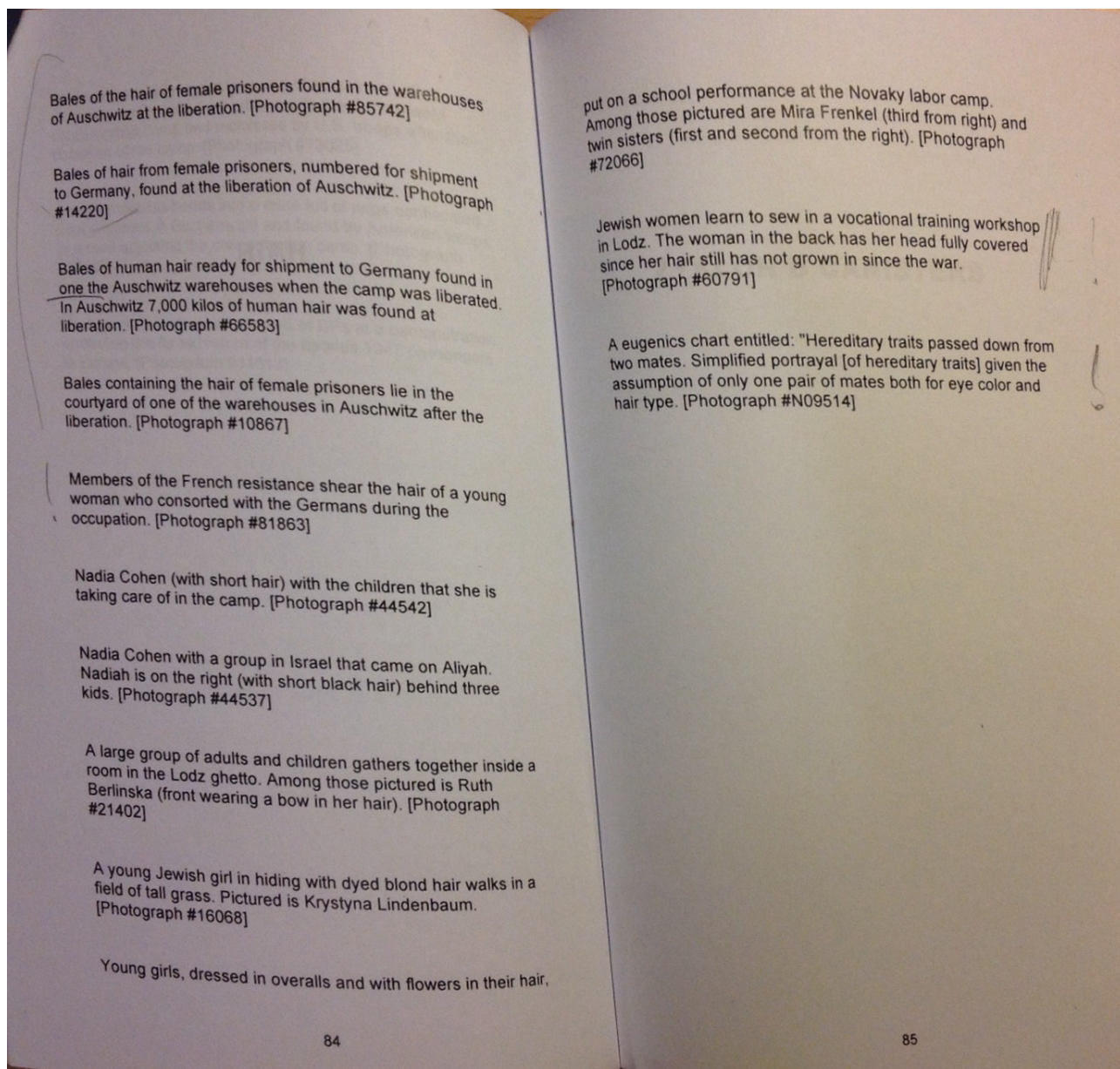


FIG 12 A



*Tragodia 1: Statement of Facts*

Appellant says Megan said she was 13, he told her he was 18. Botello asked whether appellant would have had sex with her if she had been willing; appellant asks if he has to answer, Botello says he doesn't have to answer anything, "but as I told you...." Appellant says he doesn't cooperate; Botello says that's his best opportunity. He asks appellant if he would have had sex with Megan, appellant says not the first day. They only talked about kissing and him holding her and watching a movie. (CT 63-65) Appellant reiterates that he has not met other girls. (CT 66)

Sikel tells appellant that they know he's not a horrible person, not a pedophile or predator. (CT 66-67) There is a conversation about appellant's family. (CT 68-70) Appellant admits he tried to go to Megan's the day before but that he got lost. He says he sent two pictures to Megan, one of his penis. He's sent pictures to other girls, who have sent pictures back. Not to girls under 18. He has looked at online porn featuring 18 or 19 year old teens, and once saw site with children around 15 or 16. He didn't remember the name of the site, but got to it via links on other sites. Appellant likes older women. (CT 71-78) In appellant's mind, he is 20. (CT 79) There is a discussion about what is to happen next to appellant. (CT 80)

Defense Case

Appellant was attracted to the "18" portion of the MSMEGAN818 moniker. He lied, saying he was 18: appellant was 23. When MSMEGAN said she was 13, appellant thought she was lying, playing an online game. She had talked about her girlfriend orally copulating a boyfriend, and that did not sound like a 13 year old to appellant. (RT 2:209-210, 2:215-218) Appellant played back. During their chats, he said he wanted to hold her and kiss her and that he would take her to the mall and Knott's Berry Farm. (RT 2:210, 2:214, 2:218-219, 2:223-226)

Appellant had never chatted with anyone under age online before. He was going to go watch a movie with Megan, see if she was really who she said she was, see if she was attractive. Appellant thought she was at least 18: if she hadn't looked at least 18 when they met, appellant would have left. (RT 2:211-214) He told the officer that "she said she was 13," but appellant didn't believe that. (RT 2:214-215)

The duffle bag had been in appellant's car for a week by the time he went to visit Megan. (RT 2:220-221) Appellant lived at home; he couldn't use his own online ID because his parents' computer has parental controls

FIG 13 A



VANESSA PLACE

blocking access. He has talked to a lot of people online, but never anyone who said they were 13. At the time of the event, appellant was unemployed. (RT 2:226-229)

K

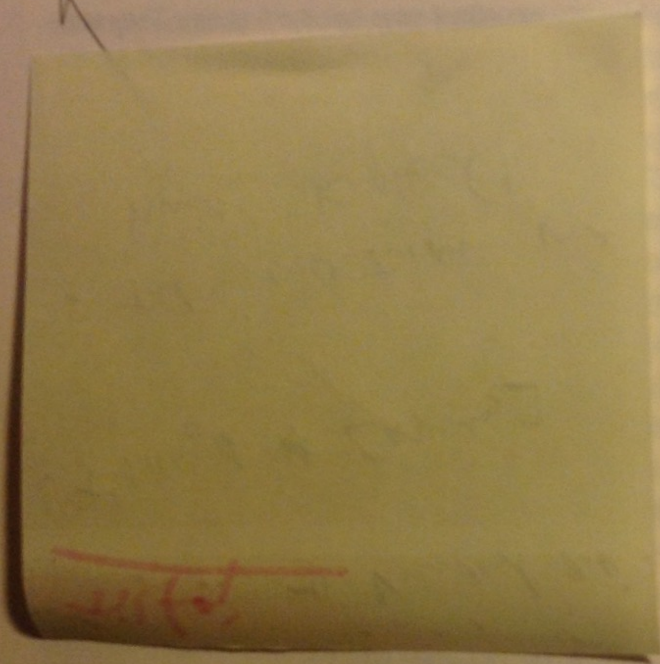


FIG 13 B



"a chance observation of the bay of pigs and cuba affair [shows that] a senior cia official told [cia director] allen dulles, 'we can sacrifice seven or eight americans there.' that was supposed to serve as pretext for attack, but kennedy opposed it. this is not unprecedented. absolutely, that is their method."

other questions brought up by the bloggers include :

a line was drawn along his nose, which was supposedly straight in the family picture and crooked in the other one

was berg used to carry out the bombings that mr. al-zarqawi was accused of ?

side-by-side close-up pictures of berg, one with a beard from the beheading videotape, and another one of him bespectacled, released by his family

"if you thought that the americans could not possibly go that far...remember the black history of the cia...and remember who killed the president of the u.s. john kennedy?"

"since berg visited several countries in the world, he could have been a mossad agent, and the mossad wanted to get rid of him..."

did america set up the killing to save president bush's standing in the upcoming elections ?

the caption under the pictures says : "notice the difference. the real berg is on the left, not the one in prison garb

FIG 14 A

(11)

(18 ans)

22/09/2004

habitante de askar al-qadim, à l'est de la ville de naplouse.

à proximité d'un arrêt d'une gare routière d'où les soldats sionistes partent gratuitement vers la région de la mer morte et la grande colonie sioniste de ma'aliah adomime, dans la ville de jérusalem (al-quds occupée), z s'est fait exploser avec une ceinture qu'elle portait sur elle.

elle a pu réaliser son opération en dépit de toutes les mesures prises par les services de la sécurité sionistes un peu avant l'arrivée à ladite gare.

les brigades des martyres de al-aqsa ont adopté cette opération martyre.

(9, annexe)

(21 ans )

14/01/2004

dans son testament enregistré sur une cassette vidéo, elle dit qu'elle voulait être martyre depuis l'époque de ses études, mais sa demande était toujours contrée par des refus. maintenant, le moment propice est arrivé. les chefs des brigades d'al-qassam m'ont préparée pour cette opération.

l'opération d'al-riachi a été effectuée en coopération totale entre les brigades du martyr 'aiz al-dine al-qassam, la branche armée du hamas et les brigades des martyrs d'al-aqsa, la branche militaire de fatah.

(12, annexe bis)

38 ans, autrefois "gentille" vendeuse dans une boulangerie, m. d. fut la première femme kamikaze européenne (belge) à mourir en irak.

---

mayar el-bilawy, ex-actrice égyptienne qui a pris le voile, anime cette émission pour les femmes : « tous les habitants du paradis ont 33 ans. c'est une bonne nouvelle, non ? autre bonne nouvelle pour les femmes : une épouse qui aime son époux se trouvera au paradis avec lui et elle sera pour lui la plus belle femme. prions pour que dieu nous octroie cette grâce d'être des femmes au paradis. dieu a dit aux hommes que leurs femmes seraient purifiées, elles n'auraient plus de règles ni de pertes. ce qui m'a fait quitter mon métier d'actrice, c'est le désir brûlant de paradis. »

FIG 14 B



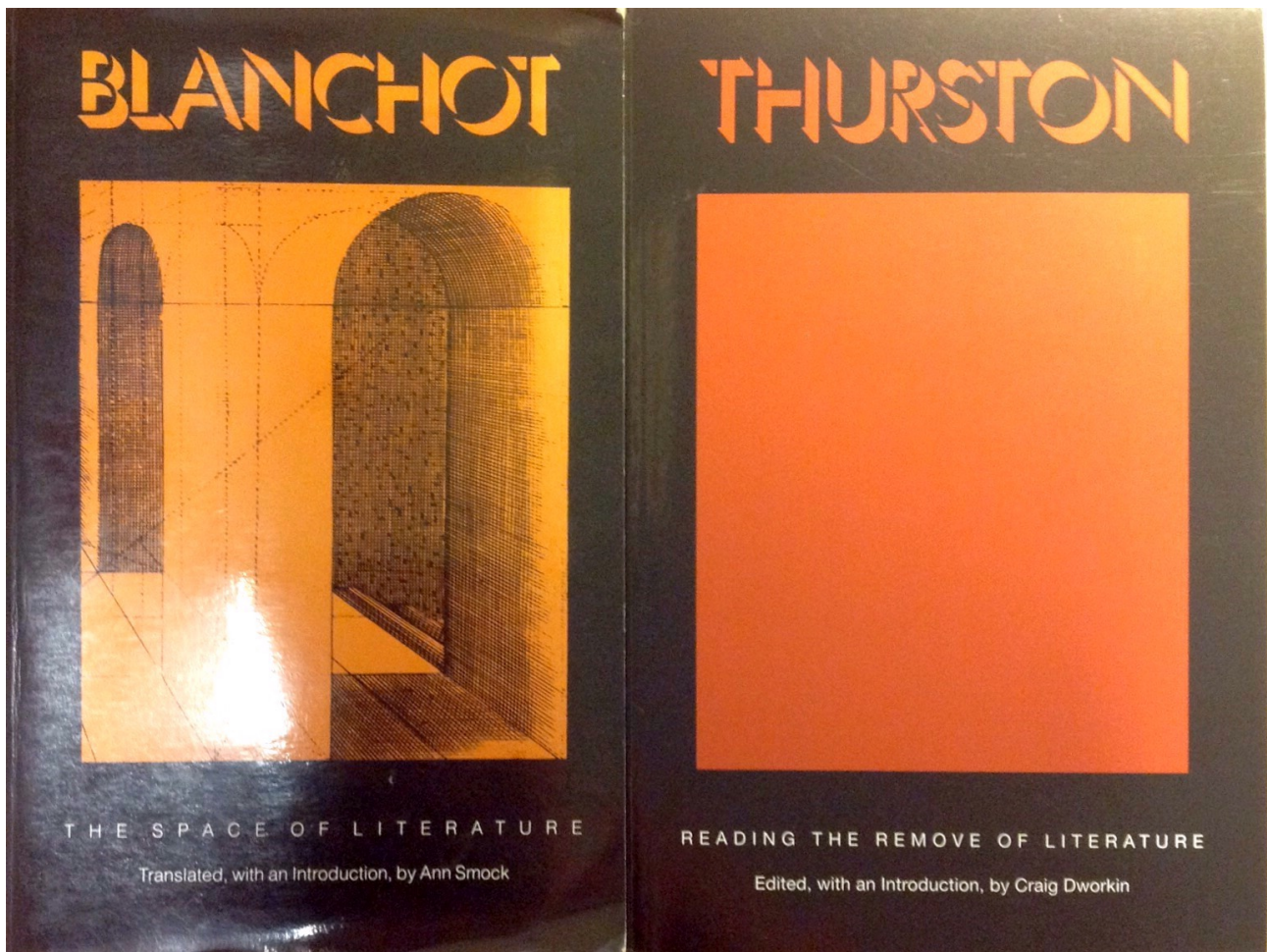


FIG 15 A

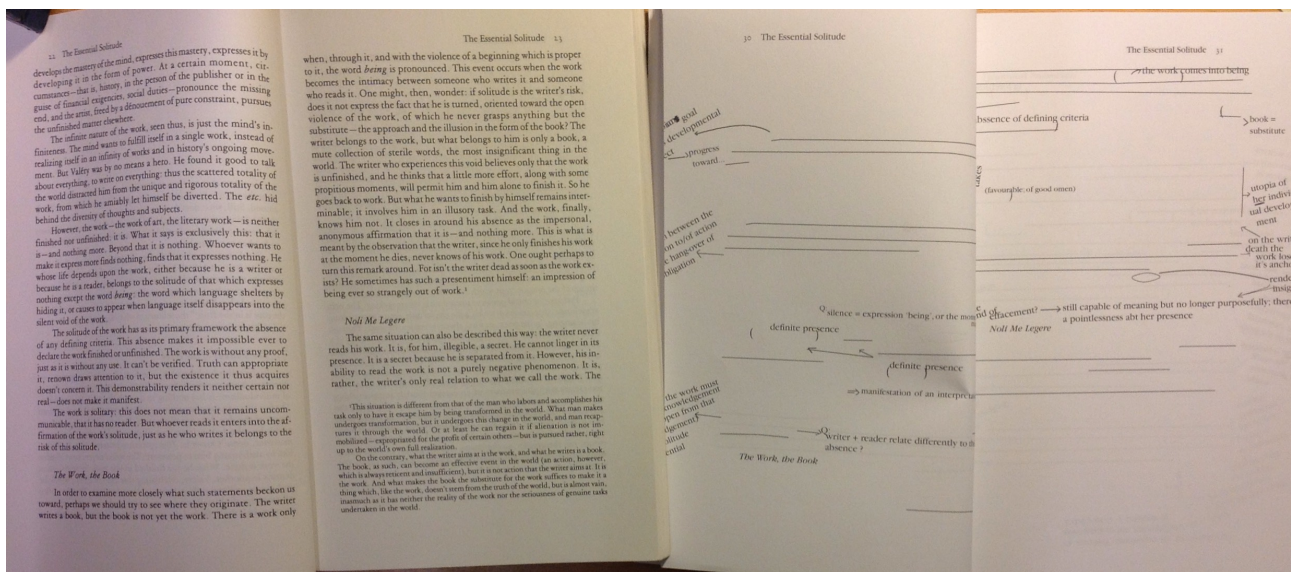


FIG 15 B



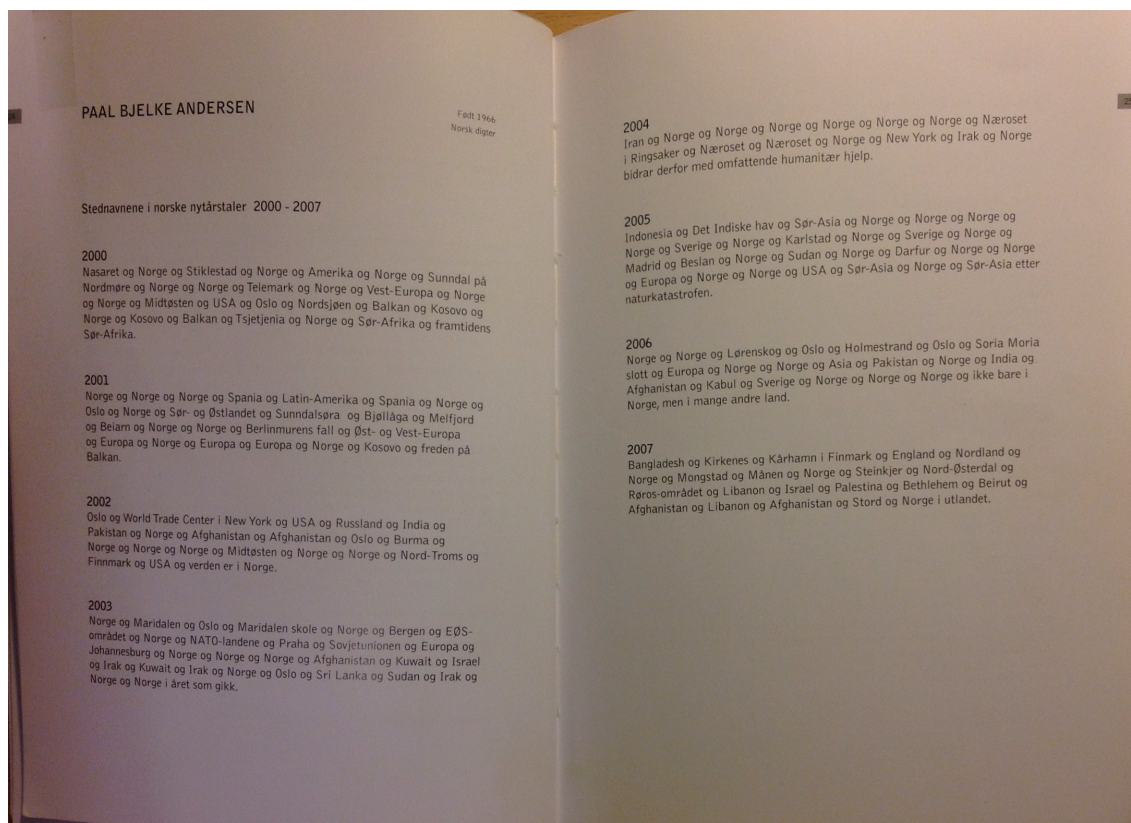


FIG 16 A

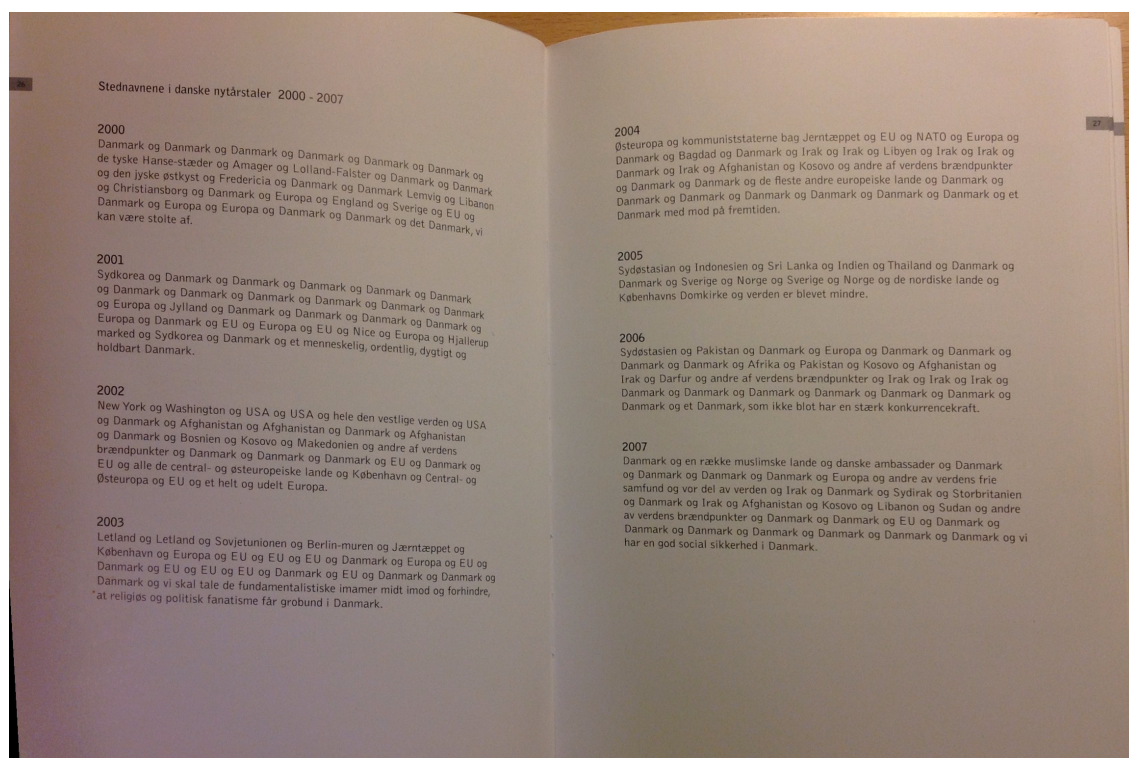


FIG 16 B



FIG 17 A





FIG 17 B





FIG 17 C



FIG 17 D





FIG 17 E





FIG 17 F





FIG 17 G



FIG 17 H





FIG 17 I

# Litteraturliste

- Adorno, Theodor W. 1972. *Kritiske modeller*. Rhodos.
- “‘Against Expression’: Kenneth Goldsmith in Conversation- Poets.org - Poetry, Poems, Bios & More.” 2011. Accessed December 5.  
<http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/22407>.
- Agamben, Giorgio. 1999. *Remnants of Auschwitz: the witness and the archive*. New York: Zone Books.
- . 2012. *Resterne fra Auschwitz - Arkivet og vidnet*. [Kbh.]; [Albertslund]: Billedkunstskolernes Forlag ; [eksp. Schultz-Rosendahls].
- Andersen, Jørn Erslev. 2010. “Sprog, Objekt, Lyd Og Genre.” *Passage*, no. 63: 129–38.
- Andersen, Paal Bjelke. 2007. “Stednavnene I Norske Nytårstaler 2000-2007.” *Hvedekorn* 81 (2): 24–25.
- . 2010. *The Grefsen Address*. ntamo.
- Antin, David. 1976. *Talking at the Boundaries*. New York: New Directions.
- Arendt, Hannah, and Jerome Kohn. 1993. *Essays in Understanding: 1930-1954*. New York: Harcourt, Brace & Co.
- Assmann, Aleida. 2008. “Canon and Archive.” In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, edited by Astrid Erll, Ansgar Nünning, and Sara B Young, 97–108. Berlin; New York: Walter de Gruyter.
- . 2010. “Re-Framing Memory: Between Individual and Collective Forms of Constructing the Past.” In *Performing the Past Memory, History, and Identity in Modern Europe*, edited by Karin Tilmans, Frank Van Vree, and Jay Winter, 35–50. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Assmann, Jan. 1992. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck.
- Baake-Hansen, Martin. 2014. “De hjemssøgende og de hjemssøgte.” University of Copenhagen.
- Bäcker, Heimrad. 2010. *transcript*. Champaign [Ill.]: Dalkey Archive Press.
- . 2013. *Seascape: Transcription*. Translated by Patrick Greaney. Brooklyn, NY: Ugly Duckling Presse.
- Bäcker, Heimrad. 1986. *Nachschrift*. Linz: Ed. Neue Texte.
- . 1997. *Nachschrift 2*. Graz: Literaturverlag Droschl.
- . 2010. *Transcript*. 1st English translation. Champaign [Ill.]: Dalkey Archive Press.
- . 2013. *Landscape M*. Edited by Patrick Greaney. Museum of Contemporary Art Denver.
- . 2014. *Documentary Poetry*. Translated by Jacquelyn Deal and Patrick Greaney. Calgary: NO PRESS.
- Barnstone, Willis, and Mary E Solt. 1968. *Concrete Poetry: A World View. With an Introd.* Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Barthes, Roland. 1977. “The Grain of the Voice.” In *Image, Music, Text*, translated by Stephen. Heath, 179–89. New York: Hill and Wang.

- . 1980. "Billedets retorik." In *Visuel kommunikation 1*, edited by Bent Fausing and Peter Larsen, 44–57. København: Medusa.
- . 1983. *Det lyse kammer: bemærkninger om fotografiet*. Kbh.: Politisk Revy.
- Barthes, Roland, and Roland Havas. 1999. "Listening." In *Other Rooms, Other Voices Audio Works by Artists = Andere Räume, Andere Stimmen = Autres Espaces, Autres Voix*, edited by Daniel Kurjakovic and Sebastian Lohse, 141–49. Zürich: Memory/Cage Ed.
- Bataille, Georges. *Historien om øjet*. København: Politisk revy.
- Beaulieu, Derek. 2011. *Seen of the Crime*. Montreal: Snare Books.
- Bedient, Calvin. 2013. "Against Conceptualism." *Boston Review*, July 24.  
<http://www.bostonreview.net/poetry/against-conceptualism>.
- Behrendt, Poul. 2006. *Dobbeltkontrakten: en æstetisk nydannelse*. [Copenhagen]: Gyldendal.
- Benjamin, Walter. 1998. *Kulturkritiske essays*. Kbh.: Gyldendal.
- Berge, Gunnar. 2011. *Klippe lime kopiere*. Oslo: ATTÅT.
- Bergvall, Caroline. 2004. *Via: Poems, 1994-2004*. London: Optic Nerve : Contemporary Poetics Research Centre, Birkbeck College, University of London.
- . 2005. *Fig: Goan Atom 2*. Cambridge, UK: Salt.
- . 2006. "Physiologies of Writing (in 4 Points)."
- . 2011. *Meddle English: New and Selected Texts*. Callicoon, NY: Nightboat Books.
- . 2014. *Drift*. NY: Nightboat Books.
- Bergvall, Caroline, Teresa Carmody, and Laynie Brown. 2012. *I'll Drown My Book: Conceptual Writing by Women*. Los Angeles: Les Figues Press.
- Bernhard, Fetz, and Rachel Magsham. 2004. "Representing the Holocaust. On Paul Celan, Ilse Aichinger, Albert Drach and Heimrad Bäcker, with an Appeal for Critical Reflection on the Cultural and Political Field in Which Holocaust Literature Is Inscribed." *Newgermcrit New German Critique*, no. 93: 55–86.
- Bernstein, Charles. 1998. *Close Listening : Poetry and the Performed Word*. New York: Oxford University Press.
- . 1999. *My Way Speeches and Poems*. Chicago: University of Chicago Press.  
<http://site.ebrary.com/id/10381159>.
- . 2006. *Girly Man*. Chicago: University of Chicago Press.  
<http://site.ebrary.com/id/10265946>.
- . 2009. "Hearing Voices." In *The Sound of Poetry, the Poetry of Sound*, edited by Marjorie Perloff and Craig Dworkin, 142–48. Chicago; London: The University of Chicago Press.
- . 2010. "Reznikoff's Voices." <http://wonka.hampshire.edu/~arPF/cds.html#essay>.
- . 2011. *Attack of the Difficult Poems : Essays and Inventions*. Chicago; London: The University of Chicago Press.
- . 2013. *After Writing*. Translated by Patrick Greaney. Brooklyn, NY: Ugly Duckling Presse.
- . 2012. "This Picture Intentionally Left Blank." *Jacket2*. Accessed March 25.  
<http://jacket2.org/commentary/picture-intentionally-left-blank>.
- Bolt, Mikkel. 2007. *Støj eller stemmer: Om de lavere klassers intelligens hos Jacques Rancière*. Vagant. [http://p1kitapp01lcur.adm.ku.dk:8081/portal/da/publications/stoej-eller-stemmer\(58ee98d0-12c2-11dd-bee9-02004c4f4f50\).html](http://p1kitapp01lcur.adm.ku.dk:8081/portal/da/publications/stoej-eller-stemmer(58ee98d0-12c2-11dd-bee9-02004c4f4f50).html).
- Borg & Johansson, Camilla Brudin & Anders, ed. 2007. *Tidskrift För Litteraturvetenskap*, no. 1-2.
- Borges, Jorge Luis. 2012. *Fiktioner og andre fiktioner*. Kbh.: Gyldendal.

- Borggreen, Gunhild, and Rune Gade. 2013. *Performing Archives - Archives of Performance*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press.
- Borowski, Tadeusz. 2009. *Hos os i Auschwitz*. Kbh.: Vandkunsten.
- Borum, Peter. 2005. "Selvbiografisk, Upersonligt." *Den Blå Port* 68/69: 80–90.
- Bourriaud, Nicolas. 2003. *Postproduction : La Culture Comme Scénario : Comment L'art Reprogramme Le Monde Contemporain*. [Dijon]: Presses du réel.
- . 2006. *Postproduktion*. København: Det Kongelige Danske Kunstakademi.
- Breunig, Malene, Søren Frank, Hjørdis Brandrup Kortbek, and Sten Pultz Moslund, eds. 2013. *Stedsvandringer: analyser af stedets betydning i kunst, kultur og medier*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Broqua, Vincent. 2010. In *Middling English*, 50–57. Southampton: John Hansard Gallery.
- . 2013. *À partir de rien esthétique, poétique et politique de l'infime*. Paris: M. Houdiard.
- Brostrøm, Torben. 2000. "Kaos Pilot Før Tiden." *Information*, August 3.  
<http://www.information.dk/49313>.
- Bukdahl, Lars. 2004. *Generationsmaskinen : Dansk Litteratur Som Yngst 1990-2004*. 1. udg., 1. opl. Copenhagen Valby: Borgen.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter : On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.
- Casey, Edward S. 1987. *Remembering: A Phenomenological Study*. Bloomington: Indiana University Press.
- . 1998. *The Fate of Place a Philosophical History*. Berkeley: University of California Press. <http://site.ebrary.com/id/10687979>.
- . 2010. "Hvordan man kommer fra rummet til stedet på ganske kort tid." In *Sted*, edited by Anne-Marie Mai and Dan Ringgaard, 83–128. Århus: Aarhus Univ.-forl.
- Connerton, Paul. 2009. *How Modernity Forgets*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press.
- Connor, Steven. 2000. *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- . 2014. *Beyond Words: Sobs, Hums, Stutters and Other Vocalizations*.
- Corrigan, Cecilia. 2014. "On Drowning." *Jacket2*, February.  
<http://jacket2.org/reviews/drowning>.
- Cox, Michael. 2013. "Documentary and the Unreal: Re-Defining the Field." *COASTLINE JOURNAL*. October 11. <http://coastlinejournal.org/2013/10/11/there-is-no-such-thing-as-objectivity/>.
- Cresswell, Tim. 2004. *Place: A Short Introduction*. Malden, MA: Blackwell Pub.
- Culler, Jonathan. 2000. *Literary Theory - A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Demos, T. J. 2013. *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Durham; London: Duke University Press.
- Derrida, Jacques. 1998. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago [Ill.]: University of Chicago Press.
- . 2000. *The instant of my death*. Translated by Elizabeth Rottenberg. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Dick, Philip K. 2002. *Selected Stories of Philip K. Dick*. New York: Pantheon Books.
- Dischereit, Esther. 2009. *Vor Den Hohen Feiertagen Gab Es Ein Flüstern Und Rascheln Im Haus : Eichengrün-Platz Dülmen*. Translated by Galbraith Iain. Berlin: AvivA.
- . 2015. "Remember forget forget remember / Erinnern Vergessen Vergessen Erinnern." In *Book Title: Ich möchte dass es mich etwas angeht / I want it to be my concern*, edited



- by Esther Dischereit and Ferdinand Schmatz, translated by Allison Brown, 10–21. Verlag de Gruyter.
- Dolar, Mladen. 2006. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Drucker, Johanna. 2012. "Beyond Conceptualisms: Poetics after Critique and the End of the Individual Voice." *Harriet: The Blog*. April 2.  
<http://www.poetryfoundation.org/harriet/2012/04/conceptual-writing-was-intriguing-and-provocative/>.
- . 2014. "After After." *The White Review*, no. 12 (November).  
<http://www.thewhitereview.org/art/after-after-2/>.
- Dworkin, Craig. 2003a. "The Ubuweb Anthology of Conceptual Writing."  
<http://ubu.com/concept/>.
- . 2003b. *Reading the Illegible*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- . 2011. "The Fate of Echo." In *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*, edited by Craig Dworkin and Kenneth Goldsmith, xxiii–liv. Evanston Illinois: Northwestern University Press.
- . 2013. *No Medium*.
- Dworkin, Craig, and Kenneth Goldsmith. 2011. *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston Illinois: Northwestern University Press.
- Eder, Thomas, and Martin Hochleitner, eds. 2003. *Heimrad Bäcker*. [Graz]: Droschl.
- Edmond, Jacob. 2011. "Let's Do a Gertrude Stein on It." *Journal of British and Irish Innovative Poetry* 3 (2): 109–22.
- Engdahl, Horace. 2002a. "Forord." In *Den grå stemme: stemmen i Tomas Tranströmers poesi*, 9–11. Viborg: Arena.
- . 2002b. *Witness Literature: Proceedings of the Nobel Centennial Symposium*. New Jersey: World Scientific.
- . 2004. *Berøringens ABC : Et Essay Om Stemmen I Litteraturen*. [Viborg]: Arena/Arkiv for Ny Litteratur.
- . 2005. "Philomelas Tunge . Indledende Bemaerkninger Til Vidnesbyrds litteraturen." *Kritik*. 38 (175): 18.
- Erll, Astrid. 2011a. *Memory in Culture*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan.
- . 2011b. "Travelling Memory." *Parallax* 17 (4): 4–18.
- Erll, Astrid, Ansgar Nünning, and Sara B Young, eds. 2008. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin; New York: Walter de Gruyter.
- Farsethås, Ane. 2012. *Herfra til virkeligheten: lesninger i 00-tallets litteratur*.
- Fitterman, Robert. 2008. *The Sun Also Also Rises*. Calgary, Alta., Canada: No Press.
- . 2012. *Holocaust Museum*. Veer Books.
- . 2014a. *No, Wait. Yep. Definitely Still Hate Myself*. Ugly Duckling Presse.
- . 2014b. "How Subjectivity Found a New Subject | Promenaden." *Promenaden*. October 15. <http://prmdn.dk/how-subjectivity-found-a-new-subject/>.
- Flusser, Vilém. 1984. *Towards a Philosophy of Photography*. Göttingen, West Germany: European Photography.
- Foucault, Michel. 1977. *Language, counter-memory, practice: selected essays and interviews*. Edited by Donald F. Bouchard. Translated by Sherry Simon. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- . 1998. "Andre Rum." Translated by Mette Kristine Kjær. *Slagmark*, no. 27: 87–96.
- Frostholm, Christian Yde. 2008. *Ofte Stillede Spørgsmål*. [Kbh]: Afsnit P.

- . 2013. *Paris en brugsanvisning*. [Aarhus]: Forlaget \* (asterisk).
- Gade, Rune. 2004. "Virkeligheden – Som Den Ser Ud I Det Fotografiske Billedes Vold." *Apparatur*, no. 9: 28–30.
- "Gaping Hole to Mark Breivik Victims." 2014. *BBC News*. Accessed October 15. <http://www.bbc.com/news/world-europe-26472037>.
- Gardfors, Johan. 2010. "Hodells Verk Fortsätter Blippa På Radarn | SvD." *Svenska Dagbladet*. September 24. [http://www.svd.se/kultur/understreckt/hodells-verk-fortsatter-blippa-pa-radarn\\_5386845.svd](http://www.svd.se/kultur/understreckt/hodells-verk-fortsatter-blippa-pa-radarn_5386845.svd).
- . 2013. "Kungliga bibliotekets Hodellarkiv som konstnärligt projekt." *Lychnos*, 167–92.
- . 2014. "Åke Hodell Och Dokumentkonstens Minnespraktiker." *Absalon*, no. 32: 83–96.
- Gebauer, Mirjam. 2009. "Lebensgeschichte einer Zunge: Autobiographisches Schreiben jenseits der Muttersprache bei Yoko Tawada." In *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd.3: Entwicklungen, Kontexte, Grenzgänge*, edited by Michael Grote and Beatrice Sandberg, 114–29. München: IUDICIUM Verlag GmbH. [http://p1kitapp01lcur.adm.ku.dk:8081/portal/da/publications/lebensgeschichte-einer-zunge\(cbc9d710-e1bf-11df-b6d2-000ea68e967b\).html](http://p1kitapp01lcur.adm.ku.dk:8081/portal/da/publications/lebensgeschichte-einer-zunge(cbc9d710-e1bf-11df-b6d2-000ea68e967b).html).
- Gilbert, Alan. 2013. "Walid Raad - Interview with Alan Gilbert (2002)." In *Documentary*, edited by Julian Stallabrass, 194–97. Cambridge, MA :: MIT Press ;
- Gilbert, Annette. 2012. *Wiederaufgelegt: zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*.
- . 2014. *Reprint Appropriation (&) Literature ; Appropriationen von 1960 bis heute*. Wiesbaden: Luxbooks.
- Goldsmith, Kenneth. 2010. *Konceptuel Poetik*. Basilisk.
- . 2011a. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press.
- . 2011b. "Why Conceptual Writing? Why Now?" In *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*, edited by Craig Dworkin and Kenneth Goldsmith, xvii–xxii. Evanston Illinois: Northwestern University Press.
- . 2012. "Conceptual Writing: A Worldview." *Harriet: The Blog*. <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2012/04/conceptual-writing-a-worldview/>.
- Graff, Rasmus. 2009. *Som Levende Begravet Her*. 28/6.
- . 2011. "At Tage Stilling." *Vagant*, no. 4: 101–2.
- Greaney, Patrick. 2010. "Aestheticization and the Shoah: Heimrad Bäcker's Transcript." *New German Critique; NGC.*, no. 109: 27.
- . 2014. *Quotational Practices: Repeating the Future in Contemporary Art*.
- Gregersen, Martin, and Tobias Skiveren. 2013. *Det åbne redskabsskur, hovedstrømninger i det nye årtusindes danske forfatterskolelitteratur*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Greve, Anniken. 1996. "Kort Om Stedsfilosofi." *Vinduet* 4/1996: 19–23.
- Grönberg, Cecilia, and Jonas Magnusson. 2006. *Omkopplingar: avskrifter, listor, dokument, arkiv : (med särskilt avseende på Midsommarkransen-Telefonplan)*. Göteborg: Glänta.
- Groys, Boris. 2011. "Introduction—Global Conceptualism Revisited." *E-Flux Journal* #29. November. <http://www.e-flux.com/journal/view/265>.
- Gulliksen, Geir. 2013. *Kan vi gjøre det igjen: tilnærmet samlet sakprosa*.
- Gulliksen, Geir, and Martin Glaz Serup. 2008. "Et Ansigt Som Minder Om Norsk Politik." *Passage* 23 (59): 7–18.



- Haarder, Jon Helt. 2014. *Performativ biografisme: en hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. [København]: Gyldendal.
- Hahn, Barbara. 2009. "Afgehobene Geschichten / 'Aufgehobene' Stories." In *Vor Den Hohen Feiertagen Gab Es Ein Flüstern Und Rascheln Im Haus : Eichengrün-Platz Dülmen*, 4–9. Berlin: AvivA.
- Halbwachs, Maurice. 1925. *Les Cadres Sociaux de La Mémoire*. Librairie Félix Alcan, Paris. <http://cdm15960.contentdm.oclc.org/u?/p15960coll25,10832>.
- Handberg, Kristian. 2014. "There's No Time like the Past". University of Copenhagen.
- Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Hirsch, Marianne, and Leo Spitzer. 2010. "Incongruous Images. 'Before, during and after' the Holocaust." In *Performing the Past Memory, History, and Identity in Modern Europe*, edited by Karin Tilmans, Frank Van Vree, and Jay Winter, 147–74. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hodell, Åke. 1965. *Orderbuch*. [Stockholm: Rabén & Sjögren].
- . 1966. *CA 36715 (J)*. [Stockholm: Rabén & Sjögren].
- Huyssen, Andreas. 1995. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.
- . 2003. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Iversen, Stefan. 2003. "Mass-klo, Matisklo - Om vidnesbyrdets litteratur." In *Ophold: Giorgio Agambens litteraturfilosofi*, edited by Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen, and Dan Ringgaard, 171–95. Kbh.: Akademisk.
- Jalving, Camilla. 2011. *Værk Som Handling*. Museum Tusculanums Forlag.
- Jensen, Jesper Vind. 2011. "På Historiens Mødding." *Weekendavisen*, October 6.
- Jørgensen, Steen Bille. 1997. "OULIPO - Formalisme, Leg Og Potentiel Litteratur." *Øverste Kirurgiske*, July.
- Kertész, Imre. 2001. "Who Owns Auschwitz?" Translated by MacKay, John. *Yale Journal of Criticism* 14 (1): 267–72.
- . 2003. *Die exilierte Sprache: Essays und Reden*. Translated by Kristin Schwamm. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2007. "Hvem tilhører Auschwitz?" *Passage*, no. 58: 7–11.
- Kim, Alexander B. 2014. "The Xenotext Experiment." *Triple Helix Online*. January 8. <http://triplehelixblog.com/2014/01/the-xenotext-experiment/>.
- King, Amy. 2014. "Threat Level: Poetry." *Boston Review*, February 6. <http://www.bostonreview.net/blog/amy-king-threat-level-poetry>.
- Kokholm, Mathias. 2011. "Genstridige Læsninger." *Vagant*, no. 4: 102–4.
- Kolesch, Doris, and Sybille Krämer, eds. 2006. *Stimme : Annäherung an Ein Phänomen*. 1. Aufl., Originalausg. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Krauss, Rosalind. 1979. "Sculpture in the Expanded Field." *October* 8 (April): 31–44. doi:10.2307/778224.
- Kromann, Thomas Hvid. 2007. "Ulykkelige Readymades, Zenbuddhistiske Bønnebøger, Sandpapirbeklædte Memoirer Etc. En Lille Indkredsning Af Bogobjektets Historie." In *Verbale Pupiller*, edited by Lasse Krogh Møller, Anders Visti, and Mathias Kokholm, 1–12. Aarhus.
- Kromann, Thomas Hvid, Marianne Vierø (Fotograf), Jacob Stærmose, Culturebites, and René Lauritsen. 2013. *Danske kunstnerbøger, Danish artists' books*. 1. edition. Kbh: Møller.

- Kwon, Miwon. 2002. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Lagaay, Alice. 2007. "Towards a Philosophy of Voice". Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin (upubliceret), Freie Universität Berlin.
- Lanzmann, Claude. 2003. *Shoah*. [Paris] : Les Films Aleph: New York, NY : Distributed by New Yorker Video.
- Larsen, Martin. 2003. *Hvis Krigen Kommer*. Privattræk.
- . 2007a. "Hvis jeg var kunstner." *Den Blå Port*, no. 76: 9–16.
- . 2007b. *Monogrammer. fiktion Bind 2 Bind 2*. [Kbh.]: Basilisk.
- . 2010. *Hvis Jeg Var Kunstner : (kontrafaktiv Selvbiografi)*. Kbh.: Gyldendal.
- Larsen, Peter Stein. 2009. *Drømme Og Dialoger : To Poetiske Traditioner Omkring 2000*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- . 2012. "Nordisk Lyrik Mellem Bog Og Internet." *Kritik*, no. 203: 46–57.
- . 2013. "Dansk Lyrik Og Litteraturvidenskab Efter 1990." Edited by Louise Mønster and Peter Stein Larsen. *Passage*, no. 69: 125–43.
- Lassen, Morten. 2011. *At skrive Holocaust: en introduktion til vidnesbyrdlitteraturen : Primo Levi, Elie Wiesel, Jorge Semprún*. København: Museum Tusculanums forlag.
- Laugesen, Peter. 2011. *Anarkisten i Fandens hus*. [Kbh.]: Arena.
- Lefebvre, Henri. 2010. "Set fra vinduet." In *Sted*, edited by Anne-Marie Mai and Dan Ringgaard, translated by Niels Lyngsø, 69–82. Århus: Aarhus Univ.-forl.
- Leibovici, Franck. 2007a. *Portraits Chinois*. [Bandol]: Éd. Al Dante.
- . 2007b. *Des Documents Poétiques*. Marseille ;Marseille: Al Dante;;Transbordeurs.
- . 2010. *Hvad Er et Poetisk Dokument?* Basilisk.
- Leman, Hope. 2013. "Interview with Brian M. Reed, Author of 'Nobody's Business.'" *Critical Margins*. November 13. <http://criticalmargins.com/2013/11/13/interview-brian-m-reed-author-nobodys-business/>.
- Lemon, Lee T, Marion J Reis, Gary Saul Morson, Viktor Shklovskiĭ, Viktor Shklovskiĭ, B. V Tomashevskiĭ, and B Ėikhenbaum. 2012. *Russian formalist criticism: four essays*.
- Levi, Primo. 1989. *The Drowned and the Saved*. New York: Vintage International.
- . 2012. *Vidnesbyrd*. 1. udgave, 5. oplag. Kbh.: Rosinante.
- LeWitt, Sol. 1967. "Paragraphs on Conceptual Art." *Artforum*, June. <http://radicalart.info/concept/LeWitt/paragraphs.html>.
- Löfström, Kamilla. 2010. "Folkens, Lad Os Komme I Gang!" *Information*. Oktober. <http://www.information.dk/248348>.
- Lucas, Maja. 2007. *Jegfortællinger*. [Kbh.]: Athene.
- Lund, Jacob. 2011. *Erindringens æstetik: essays*. Århus: Klim.
- Lundberg, Anders, Jonas (J) Magnusson, and Jesper Olsson, eds. 2003. *OEI*, no. 15/16/17 (2004).
- . , eds. 2006a. *OEI*, no. 26.
- . , eds. 2006b. *OEI*, no. 28-29-30.
- Mai, Anne-Marie, ed. 2000. *Danske Digtere I Det 20. Århundrede, Bd. III*. Gads forlag.
- . 2010a. *Hvor litteraturen finder sted 2 - Længslens tidsaldre 1800-1900*. [København: Gyldendal.
- . 2010b. *Hvor litteraturen finder sted 1 - fra Guds tid til menneskets tid 1000-1800*. [København: Gyldendal.
- . 2011a. *Hvor litteraturen finder sted 3 - Moderne tider 1900-2010*.

- . 2011b. *Hvor litteraturen finder sted, bidrag til dansk litteraturs historie*. 1. oplag. Kbh: Gyldendal.
- Mai, Anne-Marie, and Dan Ringgaard, eds. 2010. *Sted*. Århus: Aarhus Univ.-forl.
- Malinowski, Pejk. 2010. *Den store danske drømmebog*. Kbh.: Basilisk.
- Massey, Doreen. 2010. "En global fornemmelse for sted." In *Sted*, edited by Anne-Marie Mai and Dan Ringgaard, translated by Henrik Mossin, 129–47. Århus: Aarhus Univ.-forl.
- Mattix, Micah. 2014. "What's Wrong with Poetry Today?" *The American Conservative*. February 10. <http://www.theamericanconservative.com/prufrock/whats-wrong-with-poetry-today/>.
- Meijden, Peter van der. 2013. "This Way Brouwn: The Archive - Present, Past, and Future." In *Performing Archives - Archives of Performance*, edited by Gunhild Borggreen and Rune Gade, 94–107. Copenhagen: Museum Tusculanum Press.
- Middleton, Peter. 2005a. *Distant Reading : Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- . 2005b. "How to Read a Reading of a Written Poem." *Oral Tradition* 20 (1): 7–34.
- Mønster, Louise. 2012. "Samtidslitteraturens Tværmediale Liv." *Kritik*, no. 203: 33–45.
- . 2013a. *Mødesteder: om Tomas Tranströmers & Henrik Nordbrandts poesi*.
- . 2013b. "Et bogobjekt, en kjole, et stk. netpoesi og to gange lyd&lyrik, TAK!" In *Diktet utenfor diktsamlingen*, edited by Stefan Kjerkegaard and Unni Langås, 57–77. Bergen: Alvheim & Eide.
- Morris, Simon. 2009. *Getting Inside Jack Kerouac's Head*. York, England: Information as Material.
- Moslund, Sten Pultz. 2013. "Sted, krop og lokal transkulturalitet i Harold Sonny Ladoos No Pain Like This Body (1972)." In *Stedsvandringer: analyser af stedets betydning i kunst, kultur og medier*, edited by Malene Breunig, Søren Frank, Hjørdis Brandrup Kortbek, and Sten Pultz Moslund, 203–20. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- . 2015. *Literature's Sensuous Geographies: Postcolonial Matters of Place*.
- Motte, Warren F. 1986. *Oulipo: A Primer of Potential Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Neumark, Norie, Ross Gibson, and Theo Van Leeuwen, eds. 2010. *Voice: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Nexø, Tue Andersen. 2011. "Posthistoriske Dokumenter." *Vagant*, no. 2.
- Ngai, Sianne. 2005. *Ugly Feelings*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. <http://site.ebrary.com/id/10314241>.
- Nielsen, Hans-Jørgen. 1968. "*Nielsen*" *Og Den Hvide Verden*. Borgens Forlag.
- Nilsson, Ulf Karl Olov. 2008. "Hela Jävla Systemet." *Litlive*. [http://www.litlive.dk/default.asp?content\\_page=anmeldelse\\_vis\\_bestemt.asp?id=573](http://www.litlive.dk/default.asp?content_page=anmeldelse_vis_bestemt.asp?id=573).
- Nora, Pierre. 1984. *Les Lieux de mémoire*. [Paris]: Gallimard.
- . 1989. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Representations*, no. 26 (Spring): 7–24.
- . 1996. *Realms of memory: rethinking the French past. Vol. 1, Vol. 1.* Edited by Lawrence D. Kritzman. Translated by Arthur Goldhammer. New York; Chichester: Columbia University Press.
- . 2002. "Reasons for the Current Upsurge in Memory." <http://www.eurozine.com/articles/2002-04-19-nora-en.html>.
- Olick, Jeffrey, Vered Vinitzky-Seroussi, and Daniel Levy, eds. 2011. *The Collective Memory Reader*. New York: Oxford University Press.

- Olsson, Jesper. 2005. *Alfabetets Använding*. OEI Editör.
- . 2008. "Conceptual Poetics and Its Questions". Conceptual Poetry and its Others' hjemmeside.  
[http://poetrycenter.arizona.edu/conceptualpoetry/cp\\_media/papers/cp\\_papers\\_olsso n.shtml](http://poetrycenter.arizona.edu/conceptualpoetry/cp_media/papers/cp_papers_olsso n.shtml).
- . 2011a. "Hallå Där ... Nu Suckar Jag." *Aiolos*, no. 42: 87–96.
- . 2011b. *Remanens Eller Bandspelaren Som Re-pro-Du-Da-Ktionsteknologi*. Hägersten: CO-OP (editions).
- . 2012a. "Stepford Wives and Lingual Music." In *Media and Materiality in the Neo-Avant-Garde*, edited by Jonas Ingvarsson and Jesper. Olsson, 82–99. Frankfurt am Main: Peter Lang. <http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=1054916>.
- . 2012b. "Tillfældet Gör Dikten." *Tidskrift För Literaturvetenskap*, no. 2-3: 138–53.
- . 2013. "Speech Rumblings: Exile, Transnationalism and the Multilingual Space of Sound Poetry." In , edited by Axel Englund and Anders Olsson, 183–200. Peter Lang.
- Olsson, Nils. 2012. *Konsten att sätta texter i verket: Gertrude Stein, Arne Sand och litteraturens (o)befintliga specificitet*. Göteborg: Glänta produktion.
- Ong, Walter J. 1982. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London; New York: Methuen.
- Ørum, Tania. 2003. "Det Infra-Ordinære." In *Virkelighed, Virkelighed! : Avantgardens Realisme : Antologi*, edited by Karin Petersen, Mette Sandbye, and Jacob Wamberg, 133–69. Kbh.: Tiderne Skifter.
- . 2009. *De eksperimenterende tressere: kunst i en opbrudstid*. København: Gyldendal.
- Ørum, Tania, and Vanessa Place. 2012. "'Notes on Conceptualisms': A Dialogue between Vanessa Place and Tania Ørum." *Jacket2* 2012 (February).  
<http://jacket2.org/commentary/notes-conceptualisms-dialogue-between-vanessa-place-and-tania-%C3%B8rum>.
- Perloff, Marjorie. 2002. "Vocable Scriptsigns: Differential Poetics in Kenneth Goldsmith's Fidget and John Kinsella's Kangaroo Virus." In *Poetry and Contemporary Culture: The Question of Value*, edited by Andrew Michael Roberts and Jonathan Allison, 21–43. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- . 2010. *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*. University of Chicago Press.
- . 2012. "Poetry on the Brink." *Boston Review*, May 18.  
<http://www.bostonreview.net/forum/poetry-brink>.
- Peters, John Durham. 2004. "The Voice and Modern Media." In *Kunst-Stimmen*, edited by Doris Kolesch and Jenny Schrödl, 85–100. Berlin: Theater der Zeit.
- Petersen, Karin, Mette Sandbye, and Jacob Wamberg, eds. 2003. *Virkelighed, Virkelighed! : Avantgardens Realisme : Antologi*. Kbh.: Tiderne Skifter.
- Place, Vanessa. 2008. *La Medusa*. 1st ed. Tuscaloosa: FC2.
- . 2010. *Tragodía 1: Statement of Facts*. Los Angeles California: Blanc Press.
- . 2011a. *Tragodía 2: Statement of the Case*. Los Angeles California: Blanc Press.
- . 2011b. *Tragodía 3: Argument*. 1. ed. Los Angeles California: Blanc Press.
- . 2012a. *Andersens wank*. 1. udgave, 1. oplag. Århus: Edition After Hand.
- . 2012b. "What Does This Say about Me?" *Lit - the Journal of the New School Mfa Creative Writing Program*, no. 22 (summer).
- . 2012c. "Poetry Is Dead, I Killed It." *Harriet: The Blog*. April 5.  
<http://www.poetryfoundation.org/harriet/2012/04/poetry-is-dead-i-killed-it/>.

- . 2014. "Seascape." January 3.  
[http://www.constantcritic.com/vanessa\\_place/seascape/](http://www.constantcritic.com/vanessa_place/seascape/).
- . 2014. "A Poetics of Radical Evil." *Lana Turner*, no. 3. Accessed September 12.  
<http://www.lanaturnerjournal.com/archives/vanessaplaceradicaevil>.
- Place, Vanessa, and Robert Fitterman. 2009. *Notes on Conceptualisms*. Ugly Duckling Press.
- . 2012. *Notater om konceptualismer*. Århus: Edition After Hand.
- Quaid, Andrea. 2012. "Poetry and the Conceptualist Period." *BOMB*. March 5.  
<http://bombmagazine.org/article/6466/>.
- Rancière, Jacques. 2000. *Le Partage Du Sensible : Esthétique et Politique*. Paris (8 rue Saint-Roch 75001): la Fabrique éd.
- . 2010. *Dissensus on Politics and Aesthetics*. Translated by Steve Corcoran. London; New York: Continuum. <http://site.ebrary.com/id/10427317>.
- Rancière, Jacques. 2007a. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: Continuum.
- . 2007b. "Dokumentarens Poetik." Translated by Lauritsen Holger Ross, no. 17: 10–15.
- Rasmussen, Anders Fogh. 2003. "60 Året for 29. August 1943."  
[http://www.stm.dk/\\_p\\_7403.html](http://www.stm.dk/_p_7403.html).
- Rasmussen, Bjørn. 2011. *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet: roman*. [Kbh.]: Gyldendal.
- Reed, Brian M. 2012. *Phenomenal Reading Essays on Modern and Contemporary Poetics*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.  
<http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=922948>.
- . 2013. *Nobody's Business: Twenty-First Century Avant-Garde Poetics*. Cornell University Press.
- Reznikoff, Charles. 1965. *Testimony: The United States, 1885-1890 : Recitative*. New York: New Directions.
- . 1975. *Holocaust*. Los Angeles: Black Sparrow Press.
- . 2009. *Vitnesmål*. Attåt.
- Rigney, Ann. 2005. "Plentitude, Scarcity and the Circulation of Cultural Memory." *Journal of European Studies* 35 (1): 11–28.
- . 2008a. "The Dynamics of Rememberence: Texts between Monumentality and Morphing." In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, edited by Astrid Erll, Ansgar Nünning, and Sara B Young, 345–53. Berlin; New York: Walter de Gruyter.
- . 2008b. "Divided Pasts: A Premature Memorial and the Dynamics of Cultural Rememberence." *Memory Studies* 1 (1): 99–113.
- . 2009. "All This Happened, More or Less: What a Novelist Made of the Bombing of Dresden." *HITH History and Theory* 48 (2): 5–24.
- Ring Petersen, Anne. 2009. *Installationskunsten Mellem Billede Og Scene*. Kbh.: Museum Tusculanum.
- Ringgaard, Dan. 2010. *Stedssans*. Århus: Aarhus Univ.-Forl.
- Rösing, Lilian Munk. 2012. "Stemme." In *Litteratur, introduktion til teori og analyse*, edited by Lasse Horne Kjældgaard, 71–81. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- . 2013. *Strindbergs vrede stemmer*. K&K - Kultur og Klasse K&K - Kultur og Klasse K&K - Kultur og Klasse K&K - Kultur og Klasse.  
<http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/kok/article/view/15894>.
- Sade, Donatien Alphonse François de. 2011. *Justine*. Kbh.: Vandkunsten.

- Saunders, Dave. 2010. *Documentary*. Routledge.
- Schneidermann, Davis. 2013. "The Miraculous and Mucilaginous Paste Pot: Extra- Illustration and Plagiarism in the Burroughs Legacy." *The Journal of Beat Studies*, no. 2: 53–80.
- Semprún, Jorge. 1964. *Den store rejse*. Gyldendal.
- Serup, Martin Glaz. 2005. "Virkelige billeder – Om krigen og de visuelle mediers sandhedskraft." *Manus - Tidsskrift fra Kunst- og Kulturvidenskab*, no. 6.
- . 2009a. "Postproduktiv Poesi Og Vore Mentale Vaner." *Dansk Noter 2/2009 Og Kunstkritikk*. <http://www.e-pages.dk/gennemsyn/89/9> og <http://www.kunstkritikk.no/kritikk/postproduktiv-poesi-og-vore-mentale-vaner/>.
- . 2009b. "Poesi, Politik Og Postproduktion -- Om Kenneth Goldsmith, Konceptuel Poesi Og Uncreative Writing." *Kritik* 42 (193): 82.
- . 2010. "Distributionen Af Det Sanselige." *Dansk Noter*, no. 4: 8–13.
- . 2011a. "Stemmeprøver." *Kulturo* 17 (32).
- . 2011b. "Begrænsninger." *Vagant*, no. 3: 109–11.
- . 2013a. "Talentløse statsministre! Statsansatte bøller!" In *Kættere, kællinger, kontormænd og andre kunstnere: forfatterroller i den danske velfærdsstat*, edited by Anne-Marie Mai, 291–310. Syddansk Universitetsforlag.
- . 2013b. *Relationel poesi*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Serup, Martin Glaz, and Thomas Hvid Kromann. 2012. "Den Litterære Blog." *Standart*, no. 3-4: 87–91.
- Shirinyan, Ara. 2008. *Your Country Is Great: Afghanistan-Guyana*. New York City: Futurepoem Books.
- Sobelman, Alana. 2010. "Listening to the Past." *The Jerusalem Post*, August 7. <http://www.jpost.com/arts-and-culture/arts/listening-to-the-past>.
- Sontag, Susan. 2003a. *At betragte andres lidelser, essays*. Kbh: Tiderne Skifter.
- . 2003b. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Sørensen, Jørgen Haugen. 2014. *I Domhuset*. [København]: Forlaget Picto.
- Sørensen, Mette-Marie Zacher. 2012. "Digital litteratur." In *Litteratur, introduktion til teori og analyse*, edited by Lasse Horne Kjældgaard, 335–42. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Spieker, Sven. 2008. *The Big Archive: Art from Bureaucracy*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Stallabrass, Julian, ed. 2013. *Documentary*. Cambridge, MA :: MIT Press ;
- Steffen Nielsen, Birgitte. 2002. *Den grå stemme: stemmen i Tomas Tranströmers poesi*. Viborg: Arena.
- Stephens, Paul. 2014. *The Poetics of Information Overload: From Gertrude Stein to Conceptual Writing*. University of Minnesota Press.
- Thomsen, Mads Rosendahl. 2012. "Erindring." In *Litteratur, introduktion til teori og analyse*, edited by Lasse Horne Kjældgaard, 301–9. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Thörn, Pär. 2011. *Vid Närmare Undersökning Visar Sig Bilden Vara Ett Namn*. Rönnefs Antikvariat.
- Thurah, Thomas. 2002. "Rædsel Og Stil : Om Holocaust-Litteraturen Og Dens Kunstfærdighed." *Kritik* 35 (157): 6–11.
- Thurston, Nick. 2006. *Reading the Remove of Literature*. York, England: Information as Material.
- Tilmans, Karin, Frank Van Vree, and Jay Winter. 2010. *Performing the Past Memory, History, and Identity in Modern Europe*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Timm Knudsen, Britta, Thomsen, Bodil Marie. 2002. *Virkelighedshunger: nyrealismen i visuel optik : antologi*. Kbh.: Tiderne Skifter.

- Tuan, Yi-Fu. 1977. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis [MN]: University of Minnesota Press.
- Tygstrup, Frederik. 2012. "Sted." In *Litteratur, introduktion til teori og analyse*, edited by Lasse Horne Kjældgaard, 291–300. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- "Utøya-Minnesmerke Utsatt I Ett År." 2014. *NRK*. Accessed October 15.  
<http://www.nrk.no/kultur/utoya-minnesmerke-utsatt-i-ett-ar-1.11688849>.
- Van den Berg, Hubert. 2005. "Kortlægning af det nyes gamle spor. Bidrag til en historisk topografi over det 20. århundredes avant-garde(r) i europæisk kultur." In *En tradition af opbrud, avantgardernes tradition og politik*, edited by Tania Ørum, Marianne Ping Huang, and Charlotte Engberg, [1. oplag], 19–43. Hellerup: Spring.
- Van den Berg, Hubert, Irmeli Hautamäki, Benedikt Hjartason, Torben Jelsbak, Rikard Schönström, Per Stounbjerg, Tania Ørum, and Dorthe Aagesen, eds. 2012. *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925*. Amsterdam: New York.
- Vinum, Peter Eske. "Den Konceptuelle Forfatter." *Kritik*, no. 204: 93–101.
- Warhol, Andy. 1968. *A ; a Novel*. New York: Grove Press.
- Whitehead, Anne. 2009. *Memory*. London; New York: Routledge.  
<http://public.ebib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=356333>.
- Winter, Jay. 2001. "The Generation of Memory: Reflections on the 'Memory Boom' in Contemporary Historical Studies." *Canadian Military History* 10 (3).
- . 2010. "The Performance of the Past: Memory, History, Identity." In *Performing the Past Memory, History, and Identity in Modern Europe*, edited by Karin Tilmans, Frank Van Vree, and Jay Winter, 11–23. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Wood, Paul. 2002. *Konceptkunsten*. Kbh: Søren Fogtdal.
- Yankelevich, Matvei. 2012. "The Gray Area: An Open Letter to Marjorie Perloff -." *Los Angeles Review of Books*. July 13. <https://lareviewofbooks.org/essay/the-gray-area-an-open-letter-to-marjorie-perloff/>.
- Zanganeh, Lila Azam. 2007. "THE ART OF FICTION NO. 192 - Interview with Jorge Semprún." *The Paris Review*. 49 (180): 163.
- Zintzen, Christiane. 2010. "Esther Dischereit: Akustisches Denkmal (Magazin, NZZ Online)." *Neue Zürcher Zeitung AG*, March 12.  
[http://www.nzz.ch/magazin/buchrezensionen/esther\\_dischereit\\_akustisches\\_denkmal\\_1.8545698.html](http://www.nzz.ch/magazin/buchrezensionen/esther_dischereit_akustisches_denkmal_1.8545698.html).